

575

# El taller blanco

Eugenio Montejo



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
CASA DE CULTURA Y TIEMPO  
**AM**  
Azcapotzalco

c o l e c c i ó n e n s a y o s

EUGENIO MONTEJO nació en Caracas, Venezuela, en 1938. Sus libros de poesía son *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982) y *Alfabeto del mundo* (1986). A su bibliografía se suman dos volúmenes de ensayos, *La ventana oblicua* (1974) y *El taller blanco*, cuya primera edición data de 1983 y apareció en su país natal. También es autor de un curioso texto de escritura heteronímica, *El cuaderno de Blas Coll* (1981).

El taller blanco

COLECCIÓN

*ensayos*

1

# *El taller blanco*

Eugenio Montejo



2893687

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

*Rector General*

Dr. Julio Rubio Oca

*Secretaria General*

M. en C. Magdalena Fresán Orozco

UNIDAD AZCAPOTZALCO

*Rector*

Lic. Edmundo Jacobo Molina

*Secretario*

Mtro. Adrián de Garay Sánchez

*Coordinador de Extensión Universitaria*

Lic. Alberto Dogart Murrieta

*Jefe de la Sección Editorial*

Lic. Valentin Almaraz Moreno

Primera edición en México: 1996

ISBN: 970-620-886-0

Producción editorial: Amalgama Arte Editorial

©Eugenio Montejo, 1996

©Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco.

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa, Tamaulipas

02200. México, D.F.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

*a Mucha Montejo*





La presente reedición de *El taller blanco* reproduce, además de los textos originalmente incluidos en la edición publicada por editorial Fundarte (Caracas, 1983), una nueva serie de crónicas y comentarios que por primera vez aparecen compilados en volumen.



## *Poesía en un tiempo sin poesía*

Uno de los aforismos de Nicolás Gómez Dávila publicados en el número 211 de la revista bogotana *Eco*, reza literalmente: “Primera mitad del siglo XVIII, segunda mitad del siglo XX, los dos medios siglos más hueros de poesía en muchos siglos”. La forma elusiva y lapidaria, propia de la escritura aforística, sin duda dispensa al autor de la incomodidad de los detalles, tan necesarios a la hora de esclarecernos su pensamiento y de examinar la rotundidad de un juicio semejante. La sentencia acusa, sin embargo, el trazo de una meditada convicción, lo cual la releva de cualquier sospecha de efectismo. Y tiene sobre todo el raro atractivo de declarar un parecer opuesto al común panegírico de la lírica contemporánea, aventurando una reprobación tan franca como demoledora.

El aforismo, apenas leído, suscita por lo menos tres reparos en el ánimo de un lector medianamente atento. El primero tiene que ver con el lapso a que en parte se ciñe su condenatoria, el de la segunda mitad de nuestro siglo, de la cual faltan algunos años para que finalice y de cierto varios otros para juzgar con alguna objetividad su

*EUGENIO MONTEJO*

perspectiva. No habiendo concluido aún la otra mitad de la presente centuria, el juicio corre el riesgo de encarnar una predicción antes que una exacta comprobación de los hechos. Un segundo reparo nace de lo indeterminado del campo que examina, al punto que no sabemos si se refiere sólo a nuestra lengua o a todas las lenguas de Occidente. Traído al ámbito de la lírica castellana, no deja de ser oportuno revisarlo. Por último, la sentencia divide tajantemente la primera y segunda mitad de nuestro siglo, siendo que, al menos en poesía, tal división resulta inoperante. Negando la última parte, se niega tácitamente la primera, en la cual se hallan muchas de sus raíces teóricas y cuyas exploraciones en notable medida se prolongan hasta nuestros días.

Los reparos no le restan al fragmento el aire sugestivo que siempre despiertan las negaciones absolutas. Su declaración delata, como dije, una convicción que es sin duda el producto de estimaciones comparativas entre la poesía de hoy y la de las épocas pasadas. Hay que decir, además, que el reclamo no carece de filiación. Hugo Friedrich, por ejemplo, para citar a un renombrado estudioso de la lírica moderna, confiesa que pese a su cabal comprensión de la poesía contemporánea, se siente en mejor compañía con Goethe y los clásicos antiguos, que con Paul Valéry y T. S. Eliot.

El radicalismo de Gómez Dávila quizá procura contrarrestar otro reiterado con no poca frecuencia: el que trata de desvincular el arte del presente de toda relación con

## POESÍA EN UN TIEMPO SIN POESÍA

el pasado, imponiendo una visión lineal que erróneamente se ve corroborada en los avances del campo científico. Su reproche viene a tener por blanco principal la tendencia que se ha dado en llamar la *posvanguardia*, cuya aparición Octavio Paz sitúa hacia 1945, es decir, al término de la primera mitad de nuestro siglo. Pero, admitiendo como válido el distingo, ¿no es demasiado temprano para sopesar sus aportes cancelando las esperanzas de su evolución futura? Paz vuelve una y otra vez sobre el fin del “tiempo lineal”, y es llamativa su advertencia de que en nuestra hora algo termina y algo nace. La estética del cambio constante, que marcó la primera vanguardia y acentuó el carácter histórico del poema, parece ahora quedar a un lado. La nueva lírica se abre más allá, en otro tiempo y frente a otras circunstancias. Esto lo lleva a preguntarse en forma conclusiva: “¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la era moderna y con ella de la idea de arte moderno”. (*Los hijos del limo*). Ya no somos, pues, modernos, al menos en el sentido que lo fueron Neruda, Bandeira, Eliot. ¿Qué somos? El título de una antología reciente de jóvenes españoles parece responder no sin humor a esta pregunta: *Poetas poscontemporáneos*. Dios los oiga.

Pero, volviendo a la sentencia que nos ocupa, ¿cuáles serían los síntomas de la lírica moderna que nos precisan su desventaja respecto de épocas anteriores? Es aquí donde, más que de poesía propiamente, conviene hablar de la condición del poeta en el tiempo presente y de las

EUGENIO MONTEJO

posibilidades a su alcance para, tanto como pueda, *purificar las palabras de la tribu*. Tal vez nunca antes, como ahora, fueron más unánimes las declaraciones sobre la dificultad creadora por parte de los propios poetas. El tema constituye ya un tópico fácil de constatar a partir de los simbolistas y quizás antes, el cual no ha cesado de acentuarse hasta nuestros días. “Es difícil ser poeta en una época industrial”, anotó a comienzos del siglo Herbert Read. Como crítico enterado y poeta él mismo, bien sabía lo que decía. Y lo sabía sobre todo por pertenecer a una de las generaciones a las que correspondió trazar el saldo de la revolución industrial inglesa, que tantas y tan notorias alteraciones introdujo en el mundo. Las citas al respecto podemos multiplicarlas, entresacándolas de muy diversas lenguas y períodos, sin que difieran mucho en su intención unas de otras. Anotemos, así y todo, una más, ésta debida al gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti: “Yo me pregunto: ¿existe todavía la posibilidad de un lenguaje poético? Hoy el tiempo parece ser tan veloz que ya no existe posibilidad de relación entre tiempo y espacio, que ya no existe duración, es decir, que ya no existe la posibilidad de la contemplación y, por consiguiente, de expresión de la poesía”. (*Vida de un hombre*, Monte Ávila Editores). Observemos que el pesimismo de ambas opiniones coincide en reprobar las mutaciones de la sensibilidad aparejadas por los cambios técnicos. La era industrial, para Read, y el tiempo veloz y hostil, para Ungaretti, configuran un mismo desarraigo, cuya explora-

### *POESÍA EN UN TIEMPO SIN POESÍA*

ción ha atraído por cierto la atención de pensadores notables. Muchas páginas de Heidegger, para nombrar uno de los más eminentes, reiteran a la luz de la reflexión filosófica un parecer bastante similar al de los propios poetas.

El tema, nada inédito por lo demás, demanda mayor espacio que el de este comentario y una competencia más calificada. Pretendo ahora, no obstante, representármelo en una realidad concreta que puede, en mi opinión, objetivamente resumirlo. Nada nuevo se añade con decir que esa realidad se localiza del modo más notorio en la pérdida de la ciudad como centro espiritual donde halla su arraigo privilegiado la poesía. Convendrá siempre, pese a todo, repetirlo. Lo que nombramos con la palabra ciudad significa algo completamente distinto antes y después de la aparición del motor, al punto que tal vez no resulte apropiado lingüísticamente homologar, si deseamos llamar las cosas por sus nombres, la urbe moderna con la apacible comarca de otras edades.

Hoy podemos advertir, tras la pérdida de ese espacio, de qué modo resulta imprescindible la relación del hombre y la ciudad para explicarnos las obras que nos legaron los artistas del pasado. Cada poema, cada obra de arte, encarna un diálogo secreto, a menudo amoroso, con las calles y las casas, las tradiciones y los mitos de ese poema mayor que en ella se fundamenta. El París de Baudelaire, la Alejandria de Cavafy, la Lisboa de los cuatro Pessoa, se nos tornan inseparables de sus logros artísticos en una medida tal que el destierro hubiese necesaria-

EUGENIO MONTEJO

mente supuesto su silencio definitivo. No hablo, por cierto, del destierro físico, siempre posible de sobrellevarse, pese a la crueldad que reviste, sin que se mutile el diálogo con ese espacio que, al fin y al cabo, se sabe existente, aunque prohibido, en alguna parte. El verdadero destierro, el desarraigo absoluto, comienza con la certeza de que ese lugar ya ha sido abolido para siempre, de que hoy somos, en una proporción desconocida para otras épocas y sólo ahora comprobable, *hombres sin ciudades*. En las urbes de nuestro tiempo, rectas y grises, ya no es posible la contemplación, como se lamenta Ungaretti. Y no basta con el deseo de alejarnos en busca de otra más en armonía con los requerimientos humanos, porque, aeropuerto tras aeropuerto, sus líneas se nos repiten idénticas dondequiera que lleguemos, con su prisa feroz y sus ruidos mecánicos.

El poeta aparece así como el arquitecto por excelencia que reproduce a su modo la geometría espiritual de ese plano mayor donde halla lugar la vida común. Se sabe responsable de cada palabra como de cada casa y cada puente. La escala de sus equivalencias no se sirve de las leyes aritméticas para lograr su exactitud, pero la correspondencia de palabra y espacio hace ilegible la una sin lo otro. El sueño del libro absoluto de Mallarmé, ¿no es acaso el canto de cisne de esa última tentativa por retener lo que ya en su tiempo empezaba a desvanecerse? Y cuando el viejo Yeats, años más tarde confesaba: "Siento un gran deseo de crear forma", ¿a cuál forma perimida



### POESÍA EN UN TIEMPO SIN POESÍA

buscaba restituir si no a la que cobraba vida en la ciudad que alcanzó a ver?

El medio siglo más huero de poesía en tantos siglos, de que habla Gómez Dávila, se me aparece así como el más huero en espacio vital para la poesía. Me inclino a creer que no por ello la posteridad dejará de encontrar en las mejores voces de nuestra hora muchas palabras dignas de memoria. A la postre, lo más excitante del futuro es que no podemos suponerle benevolencia. “Todo porvenir es brutal”; dice la institutriz de la novela *Otra vuelta de tuerca*. Pero cualquiera sea el parecer venidero acerca del arte de nuestro tiempo, será de todos modos innegable que cuanto se pudo salvar de la palabra fue mediante una lucha más ardua, aceptando un destino de expósitos. Hoy sabemos que hemos llegado no sólo después de los dioses, como se ha repetido, sino también después de las ciudades. No es improbable que unos y otras retornen un día, pero celebrarlos ahora, para adular al futuro, sería cometer imperdonable falsedad. “El poeta —es de nuevo Herbert Read quien lo dice— tiene todos los privilegios, menos el de mentir”.



## *En torno al primer Pellicer*

Por breve que se intente, una valoración de la obra poética de Carlos Pellicer no puede dejar de confrontar su período juvenil, de innovaciones líricas tan definidas, con los otros momentos en que se cumple su desarrollo. El examen de sus fases evolutivas, bastante diversas en cuanto a intenciones y procedimientos, sirve para esclarecer su vigencia en nuestra hora, a la vez que nos muestra con qué fortuna le acompaña el don poético desde su edad más temprana. Los títulos que recogen su labor inicial, a los que deseo en especial referirme, se remontan a la década del veinte: *Colores en el Mar* (1921), *Seis, Siete Poemas* (1924), *Piedra de Sacrificios* (1924), *Hora y 20* (1927) y *Camino* (1929). Sin que desestime otras publicaciones suyas más numerosas, esta primera serie agrupa a mi ver lo más esencial de su “material poético”. En los demás libros que publica hasta su muerte, cuanto en ellos se advierte de logro inequívoco guarda relación, muchas veces nostálgica, con sus intentos inaugurales. La tercera década del siglo, que es también la tercera de su vida (nació en Villahermosa, Tabasco, el 16 de enero de 1897), resulta así para él especialmente fecunda. Tal demarcación, con todo, si

EUGENIO MONTEJO

bien comprende un definido lapso de su trabajo, no puede concebirse en forma estricta, al punto que sea dable afirmar que es enteramente disímil su labor subsiguiente. Para los diversos hitos de esta obra es acertada la observación de Octavio Paz, cuando define a Pellicer como un creador de “instantes poéticos”, en quien aun “en sus composiciones menos logradas es posible rescatar dos o tres versos sorprendentes”.<sup>1</sup> Conviene reconocer, sin embargo, que tales *instantes* se reiteran con mayor convencimiento al comienzo, pues si los años aportan más hondura y serenidad a su palabra, no siempre acentúan con igual suerte esa cualidad que Gottfried Benn llamó “poder de fascinación”.<sup>2</sup>

Hoy, desde las preferencias de otros tiempos, podemos beneficiarnos de una perspectiva más despejada al examinar la azarosa empresa vanguardista, con la que su obra en principio se confunde. Resultan ahora más evidentes en ésta los signos de una modernidad conquistada antes que deliberadamente impuesta para hacer coro al gusto del momento. Me refiero a las proposiciones tan frecuentes en sus libros escritos antes de cumplir los treinta años: distancia ante el objeto lírico, tono plástico al que asiste una musicalidad inédita, ritmo ágil y descoyuntado, que refleja a su modo el cubismo, certeza del don verbal innato para comunicarnos sus visiones. “Su acentuada desfachatez para hablarle de tú a la poesía”, dirá Paz, lo cual es cierto, aunque su desfachatez no la

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*. Imprenta Universitaria, México, 1957.

<sup>2</sup> Gottfried Benn, *Ensayos escogidos*, Alfa, Buenos Aires, 1977.

### EN TORNO AL PRIMER PELLICER

esgrima nunca adrede ni deje de encubrir un tono a la vez fraterno y religioso.

En la mayor parte de esos libros plenos de innovaciones, la imagen no se enajena al concepto ni la voz se extravía detrás de la orquestación y los motivos modernistas. Hay aceptación múltiple de las cosas, pero no sin visible reparo a las fórmulas manidas: "*En la bailada luna de la fuente / naufragan los rollos de música / del siglo XIX / y casi todos los del XX*" / "*Morirá también el hado / y una gran cantidad de princesitas*".<sup>3</sup> Sus visiones apelan casi siempre a una formulación melódica, como si el ojo, más que ver, oyera. "Ojos siempre tuvo, se sospecha que también corazón", dijo de él Alfonso Reyes con su proverbial agudeza.<sup>4</sup> La distancia que logra la voz respecto de su objeto constituye, sin duda, el eje de cada visión. Se trata de una distancia visual y musical a la vez, porque el verso no busca a todo trance ser eufónico, aunque no desdeñe la rima. Su dibujo no acumula definiciones ni saca relaciones conceptuales de las cosas que mira, apenas se limita a anotarlas tal como las transforma su propio sentimiento: "*Soy un poco de sol desnudo / libre de los pies y de las manos. / Estoy, solamente. / Estoy, nada más*". La adjetivación cede con frecuencia a

<sup>3</sup> Las citas de Pellicer fueron tomadas de su *Primera Antología Poética*, FCE, México, 1969. Gabriel Zaid, lúcido y fervoroso comentarista de la obra pelliceriana, ha advertido sobre las "pésimas ediciones" de Pellicer, causantes sin duda de que sus poemas no se hayan difundido en la proporción que merecen.

<sup>4</sup> Citado por Federico de Onís en *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1961.

EUGENIO MONTEJO

la sorpresa o contraria las pautas adjetivales más acatadas por el modernismo (*"los adjetivos serán comunistas"*).

Otra peculiaridad suya es que prefiera la diversificación temática en forma de variantes, en vez de la convergencia hacia un solo punto. De allí que la fragmentación en pareados, trípticos, etc., a veces numerados para acentuar su autonomía, constituya un recurso repetido. Se diría que otro uso del verso, más ágil y ligero, pero también más atento al silencio se prefigura. (*"Soy el silencio Jr."*).

Muchas de estas notas debieron parecer inusitadas, casi como líneas de simple divertimento, aunque después lleguen a ser reivindicadas por la modernidad poética. Al presente, en vista de la proyección imaginística abierta por el norteamericano Wallace Stevens, la relectura del primer Pellicer resulta sugestiva porque permite situarlo bajo una óptica más exacta. Son evidentes ciertas afinidades con el autor de *Harmonium*, libro este que es coetáneo del periodo a que me refiero. Un poema como *Grupo de Palomas*, por ejemplo, quizá habría satisfecho la exigencia de Stevens como pocos de los que en su lengua se leían entonces: *"Los grupos de palomas / notas, claves, silencios, alteraciones, / modifican el ritmo de la loma. / La que se sabe tornasol afina / las ruedas luminosas de su cuello / con mirar hacia atrás a su vecina"*. La fragmentación del poema, la neutralidad de su tratamiento y hasta el tema mismo, de levedad fotográfica, componen un ambiente muy de Stevens. Se trata,

### EN TORNO AL PRIMER PELLICER

claro está, de una semejanza que sus autores no sospecharon siquiera. Y más que una semejanza, de una sintonía de la época en que viven, lo cual corrobora la afirmación de W. B. Yeats, según la cual “cada hombre, en todas partes, pertenece más a su tiempo que a su país”.<sup>5</sup>

Detrás de esa atmósfera, de esa rara objetividad —ahora podemos verlo— se halla no sólo la influencia creacionista, hay además un eco de todo el clima de la primera posguerra, que en la pintura estimula la perspectiva múltiple del cubismo, en música las innovaciones de Stravinsky y el descubrimiento del jazz, y cuya sensibilidad algo debe también al sonambulismo del cine mudo. Son similitudes que se insertan dentro de sus personales diferenciaciones. Stevens, por su parte, más atento a sus descubrimientos, más alerta, se esforzará al cabo de los años por explorarlos tenazmente. Pellicer, luego de reveladores silencios, deriva y se abona a líneas menos válidas, alguna francamente débil y ya insinuada desde su inicio, como la que hospeda su vena épica o su recurrencia, con mérito disparejo, en los modos estróficos tradicionales. Pero el aporte que debemos reconocerle desde sus primeros cuadernos, arraiga en la nueva sensibilidad que él sabe transmitirnos tempranamente mediante un tono propio, pictórico y solar, donde el yo parece a la vez estar y no estar implicado: por el alejamiento se creería que rehúye un contacto profundo con sus elementos; por la

<sup>5</sup> Louis MacNeice, *La poesía de W. B. Yeats*, FCE, México, 1977. (Col. Breviarios).

EUGENIO MONTEJO

atmósfera, en cambio, sabemos que la voz que nos habla es también uno de los colores a que ella se refiere. El procedimiento que guía su dibujo del paisaje se ciñe a lo instantáneo; las más de las veces es un apunte directo del natural, si bien en otras ocasiones la perspectiva se demora, aparece la parsimonia del catalejos. Tiene conciencia de que le bastan unos pocos trazos para abarcar lo que desea, pero se da cuenta por instantes de que las palabras no le siguen con la ductilidad a que aspira (*"Si yo fuera pintor me salvaría"* // *"yo tendría ojos en las manos para ver de repente"*), así persiste una y otra vez en la formulación de los sentimientos del color. La indagación del paisaje en todas las gamas de la luz es, pues, una especie de desiderátum de esta poesía.

Desde este punto merecen una lectura detenida los justamente famosos *Estudios* de Pellicer, esos apuntes libres y equilibrados, de inusual espontaneidad, en los cuales se combinan rasgos de humor, colores, juegos de sonido y cierta aireación vivificante, desconocidos entonces. En ellos es un mérito notable que a pesar del frecuente cambio de perspectiva no pierdan atractivo, sino que, por el contrario, a menudo lo acrecienten. Y sorprende sobre todo la seguridad con que reúne encuadres disímiles sin el menor titubeo en la elección de sus equivalentes verbales. Lo inmediato de estos apuntes, próximos a un cuaderno de bitácora, a un carnet de viajero, le impone un cúmulo de datos, hechos, anotaciones, cuya afortunada recuperación casi nos hace olvidar los riesgos



### EN TORNO AL PRIMER PELLICER

que desafía cualquier poeta en idéntica circunstancia: “*Chipre. El buque cruza frente a Pafos. / Una boya flotante dice en portugués: / aquí nasciou Aphrodita*”. No es posible un registro más cercano de los accidentes en que decide implicarse. Si el poema lejos de extraviarse en un clima de relevancia meramente personal, consiga a menudo elevarse e imponerse al lector, ello se debe al acierto imaginativo de Pellicer y a las combinaciones rítmicas de que sabe valerse.

Un rasgo esencialmente novedoso, pues, más allá de las imágenes que acogen los proyectos creacionistas, está en su forma plástica autónoma. No se trata de una poesía que recrea cierto modelo pictórico o que parte de él para justificarse, como fue el caso en la lírica precedente; en Pellicer convive una alianza tan íntima entre poesía y pintura como sólo después llegará a prevalecer en la poesía de nuestra época, hasta constituir uno de los síntomas peculiares, contra el cual, digámoslo de paso, parece estarse de vuelta. La mención del aporte creacionista demanda, tratándose de él, una precisión. Pellicer cultiva una forma de imagen vecina al propósito huidobriano, y buena parte de su modernidad se fundamenta en ella, pero difieren radicalmente el tratamiento y el tono con que la inserta. Paz la nota “menos abstracta y geométrica” que la del poeta de *Altazor*, acaso porque es menos deliberada, menos demostrativa o simplemente más vital. Cuando Huidobro (el Huidobro de los 21 años, es verdad) afirma que el ritmo debe ser creado por

la idea,<sup>6</sup> desafía una tradición de muchos siglos y no toma en cuenta que Homero bien pudo ser ciego, pero no sordo. Pellicer en cambio se muestra más inclinado al ritmo del habla diaria que determina la forma del pensamiento poético o la estimula. Por ello tampoco habría podido seguir al chileno cuando recomienda, años más tarde, una poesía lo más alejada del lenguaje que se habla. Al contrario, con frecuencia recurre muchas veces a locuciones y giros coloquiales, un proceder que con el tiempo constituirá otro de los rasgos diferenciadores de la lírica contemporánea.

Poeta de los sentidos, nada parece estimular a su imaginación que no se corresponda con la propia experiencia, ninguna de sus palabras apuesta a otra suerte que la de celebrar, a veces con un propósito ingenuo pero henchido de vida, los dones del mundo, la energía de los elementos en perpetuo diálogo con el cuerpo. Toda su escritura, y en especial la de este tiempo, tiene por ello un aura atlética de preferente invitación al horizonte marino y al encanto solar. Es la luz de los trópicos a la que cantó en algunas de sus memorables composiciones. Tal vez por esto, aun sin nombrarlo, desde todos sus versos se ve el sol, aparece en el privilegio luminoso del ritmo, en la justeza del tono. (*"Mi corazón es tu alabanza / palmera de mis días azules"*). Pero está lejos de fiar en ello la búsqueda de una claridad mental, de algún empecinado intento en procura de esa lucidez que tenta-

<sup>6</sup> Vicente Huidobro, *Poesía y prosa*, Pról. de A. de Undurraga, Madrid, Aguilar, 1967.

### EN TORNO AL PRIMER PELLICER

ra a Valéry. El sol de Pellicer, en el juego de los opuestos, viene a resolver la oscuridad del deseo.

Me he referido antes a una modernidad conquistada y no deliberada, a una innovación *desde la poesía*, justificada por sí misma antes que por alegatos o manifiestos explicitadores. Pellicer, ya se sabe, se abstuvo de exponernos consideraciones teóricas. El concepto de modernidad, por el empleo tan diverso e impreciso de que es objeto, acarrea no pocas ambigüedades. Sin ánimo de introducir aquí su discusión, pienso que lo importante al precisarlo será retener de él su aspecto dinámico, que lo hace susceptible de ser aplicado a cualquier época, y no suponerlo circunscrito a un momento determinado. Creo que la modernidad en cualquier época la constituye el modo distinto y específico de prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura. Pellicer fusiona, sin ocultarlas, algunas líneas del posmodernismo, pero éstas se insertan en la primera renovación que deja atrás lo puramente eufónico para acentuar otras notas más importantes en su hora. Es la misma voz que viene de los siglos, pero es otra: la imagen, la adjetivación, el ritmo de sus poemas iniciales bastan para identificarla. Me parece por tanto exacta la afirmación de que con él llega a México (no sólo a México, es verdad, y no sólo con él) una primera conquista de modernidad, lo que en el ámbito de nuestra lengua se traduce ante todo por una superación del modernismo. Al reparar en el olvido que cubre tantas otras tentativas de aquel tiempo,

EUGENIO MONTEJO

algunas más aventuradas en experimentaciones, menos referidas a la tradición o simplemente desasistidas del don verbal, nos percatamos de cómo en aquellos primeros libros de Pellicer sí hay una manera distinta y personal de presentar mediante nuevas combinaciones los temas seculares.<sup>7</sup>

Poesía de permanente juventud, como se ha repetido, pero también poesía *de la juventud*, en cuanto su primera instancia, sus primeros colores, acusan mayor energía y dominio artístico. Hay que decir que la diferencia no es sólo de proposiciones, objetivamente sorprende el franco desnivel entre esta primera fase renovadora y la ulterior, más incierta no tanto en sus procedimientos, también en las perspectivas a que se ciñe. De estas últimas, apenas contadas páginas guardan el encanto imaginativo y la prontitud verbal que en sus comienzos exhibiera. Quizás sólo esos cinco cuadernos nos basten para afirmar su nombre en nuestros días sin desmerecer su fama. Bien se sabe que un poeta no sólo está en lo que escribe, también, y a veces en un grado más sugestivo, en cuanto intencionalmente desdeña, porque toda palabra supone siempre una opción, todo poema una elección frente a la memoria de su tiempo y del tiempo venidero. “Algunas veces me siento un poco triste —anota el místico irlandés George Russell— de que el artista maduro y autocrítico aniquile al artista anterior, juvenil y no del todo seguro

<sup>7</sup> El ultraismo del primer Borge:, discretamente silenciado por su autor, no fue sino una de las empresas que ocuparon la atención de aquellos años, hoy recordada sólo en razón del mérito innegable que nos ha legado la obra borgiana.

### EN TORNO AL PRIMER PELLICER

de sí mismo”.<sup>8</sup> En Pellicer, el retorno a ciertas estructuras posmodernistas, aun puntuadas de ocasionales descubrimientos, cancela la vía anterior más fecunda y le confina la voz en una perspectiva incierta.

Hay, por último, otro uso moderno que su relectura puede procurarnos, el cual le devuelve una imprevista vigencia porque agrede oblicuamente a cierto naciente tabú de nuestra hora. Me refiero al clima sensual que recorre toda su obra, y que tácitamente desafía con su sinceridad la incertidumbre emotiva de nuestro tiempo, los artificios mentales en que se refugia buena parte de las tendencias en boga. Pellicer no cedió un palmo a esa complacencia gratuita, por el contrario, instintivamente elude cuanto no se traduce en un placer corpóreo. La poesía para él es acontecimiento de los sentidos, jamás el cálculo de una intención en frío. Poseyó un goce vegetal de la palabra que lo defendió siempre de toda aridez, cierto instinto de revisar a la luz del deseo cualquier línea de su composición, antes que incorporarla por vía puramente intelectual (*“Escribo para darme gusto”*). Tal vez el secreto de esa juventud que se ha reconocido a su palabra radica en la naturalidad de su procedimiento. Porque “en el arte —como escribiera Sir Kenneth Clark— no se puede lograr naturalidad sin emoción”.<sup>9</sup> El arte de Pellicer trajo aprendida esta verdad, tan cara al pasado, que hoy se trata en vano de desmentir. El predominio de un

<sup>8</sup> Véase Louis MacNeice, *op. cit.*

<sup>9</sup> Citado por Marianne Moore en *Poets on Poetry*, Basic Books, Inc., N. Y., 1966. (Existe versión castellana en Editorial Sudamericana, Buenos Aires).

*EUGENIO MONTEJO*

arte masculino, que desdeña el ánimo e impone la rigidez del intelecto, es otra de las más tristes consecuencias de la era tecnificada que vivimos. Refugiado en petrificantes fórmulas mentales se alza ahora, con pretensión de vanguardia, ese tabú que señalo. Contra él, sin que se lo haya propuesto, por fidelidad a sí mismo, los colores de Pelli-  
cer aún nos sonrien llenos de futuro.

## *Nueva aproximación a Ramos Sucre*

**E**n torno a la obra de José Antonio Ramos Sucre existe en nuestras letras, sobre todo a partir de 1958, una convergencia peculiar que la ha convertido en centro de atención casi unánime. Atención algo dispar, es cierto, no exenta de extravíos, pero de arraigo y expansión suficientes como para lograr advertirnos que el fenómeno escapa al accidente de una simple moda. Atención que afortunadamente demuestra su eficacia cuando conquista para su obra numerosos adeptos en otros ámbitos de nuestra lengua y fuera de ésta. El cincuentenario de su muerte, que conmemoramos este año, acrecentará sin duda la bibliografía sobre el poeta, ya bastante más nutrida que la de muchos de sus compañeros de letras, pero así y todo siempre incompleta, como si la onda expansiva que la difunde distase todavía del punto en que podamos considerarla, al menos para nosotros, fija del todo.

Empleo la fecha de 1958, la de la generación a que pertenezco, de modo convencional para ubicar el deslinde de la revisión que toma por objeto su obra. A partir de entonces el estudio del arte y la vida de Ramos Sucre se

EUGENIO MONTEJO

intensifica de una manera tal vez impredecible para sus mismos contemporáneos. ¿Impredecible también para él? Esto, al menos, se supuso al comienzo. Sin embargo, algunas cartas suyas que por primera vez ahora se divulgan vienen a corroborarnos la opinión contraria. La duda acerca de su absoluta confianza en la senda que exploraba, tan distinta de los modos imperantes así como de muchos intentos renovadores, fue sólo otro atributo de la mala lectura que se le dispensara. Anda en lo cierto, pues, Guillermo Sucre: "no fue un poeta olvidado, sino mal leído".<sup>1</sup>

La revisión, por tanto, ha alcanzado no sólo su obra, también se ha dirigido a las páginas críticas que se escribieron en momentos de aparecer sus libros o poco tiempo después, hasta la fecha que tentativamente elijo para situar su reivindicación. La exégesis plena de simpatía y no poca perspicacia que de algunos textos suyos intentara V. M. Ovalles, el libro de Carlos Augusto León, el examen de Félix Armando Núñez, así como el aporte testimonial más reciente de Fernando Paz Castillo, marcan el inicio de esa crítica sobre la cual, no sin disentiimiento franco en algunos casos, se ha vuelto después. La revaloración, por lo demás, está lejos de completarse. Se continúa mediante enfoques diversos, algunos de los cuales rinden tributo al análisis estructural en boga, como es de notar en ciertos comentaristas. Entre los aportes más recientes, un ensayo de Ángel Rama sobre *el universo*

<sup>1</sup> Guillermo Sucre, *Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación*, Revista *Tiempo Real*, Nº 8, Univ. Simón Bolívar, Caracas, 1978.



### NUEVA APROXIMACIÓN A RAMOS SUCRE

simbólico del poeta,<sup>2</sup> privilegia de modo no siempre convincente el primero de sus libros, *La Torre de Timón*, procurando enmendar los criterios más aceptados. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Me interesa ahora, más que el balance de la perspectiva crítica lograda, otro aspecto menos debatido. Quiero decir que una convergencia tan manifiesta en torno a su obra tal vez sería imposible de no sospecharse en ella un valor actuante aún hoy, y por ello de vigente modernidad en nuestros días. Se trata, en su caso, de un *raro*, en el sentido dariano del término, como anotó Francisco Pérez Perdomo,<sup>3</sup> con algo de maldito también, pero maldición y rareza son síntomas reconocidamente vitales en la historia de la poética contemporánea. Dos preguntas, entre varias, conviene formular al respecto: la primera concierne a las peculiaridades que reviste la modernidad de su sistema poético. La otra trata de indagar cómo llega a reflejarse, si tal es el caso, en las obras escritas entre nosotros posteriormente. Pretendo responder brevemente la primera, a sabiendas de que el tema desborda el límite de este comentario. Respecto de la segunda, sospecho que podré todavía decir menos, queriendo decir más.

Vamos por partes. No creo que Ramos Sucre se propusiese forjar ante todo una obra deliberadamente moderna, si por tal se entiende el procedimiento consciente de

<sup>2</sup> Ángel Rama, *El Universo Simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, Edit. Universitaria, UDO, Cumaná, 1978, 78 pp.

<sup>3</sup> Francisco Pérez Perdomo, *Antología de J. A. Ramos Sucre*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.

EUGENIO MONTEJO

prolongar el eco de alguna vanguardia naciente en su época. Resulta erróneo, por tanto, suponerlo en ansiosa sintonía de los movimientos europeos surgidos a comienzos de siglo, surrealismo y demás. Al contrario, su escritura delata un culto atento al pasado, principiando por la invocación misma de la fuente latina del idioma, cuya concisión le obsesionaba. Su modernidad no encubre entonces una meta adrede perseguida, acusa siempre raíces más profundas. Esto nos lleva a ver sus logros específicamente modernos como una consecuencia de su ardua pesquisa lingüística. Desde esta perspectiva se comprueba que su rechazo de la estrofa tradicional, del verso medido, con o sin rima, es otra derivación de su búsqueda idiomática. Su preferencia, en cambio, por la forma abierta del llamado poema en prosa, cuya tradición remonta como sabemos a Aloysius Bertrand, es parte de una tentativa que deriva de la misma exigencia. Por eso cuando traduce las estrofas clásicas de Lenau, lo hace a su única forma predilecta, defendiendo una fidelidad tonal más que sintáctica, tal como hace Pierre Jean Jouve, por ejemplo, con los sonetos de Shakespeare. La supresión del relativo, la dependencia forzosa de la conjunción copulativa, el énfasis a veces molesto del yo, las significaciones inusuales de un vocablo o la elipsis como recurso cada vez más potenciado, son otros tantos rasgos de esta escritura que no asume el mito de lo moderno como desiderátum. “*No olvidas que primero está la belleza que la originalidad*”,<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Citado por Ángel Rama, *op. cit.* 46.

### NUEVA APROXIMACIÓN A RAMOS SUCRE

dice en una carta a su hermano Lorenzo. En efecto, la innovación que procura va ante todo a la raíz, aunque la comprobemos por sus frutos. De esta forma, sin disponerse a ser moderno a todo trance, logra serlo evidentemente, y llega a encarnar una exploración única en nuestras letras.

Conviene añadir algo más. Casi desde su iniciación literaria se advierte en Ramos Sucre el sello de una escritura distinta y personalísima, cuyo deslinde se halla en la base de los estudios críticos y acaso del fervor que su obra suscita. Se trata de un modelo verbal autónomo, al cual la voluntad poética sirve de estímulo desencadenante. Y aunque ésta termine por adueñarse de su voz, como sabemos, al principio habrá de compartirla con las meditaciones históricas, sociales o gramaticales a que se muestra afecto. Ese modelo verbal, si bien resulta identificable desde temprano, acusa una evolución manifiesta a lo largo de sus textos, depurando sus medios a la vez que complicando sus claves. Basta leer una sola de sus composiciones para advertir el manejo de la lengua común con una pericia inédita. No estoy tratando de sugerir que su obra carezca de un nexo profundo con el pasado. Ramos Sucre, como todos los autores verdaderamente originales, ha bebido mucho en los antiguos, y por su parte, en aquéllos que, como Gracián, reemprendieron el intento exigente de mirar nuestra lengua desde su momento originario. (*"Yo escribo el español a base del latín"*). Su tentativa logra entonces, entre otros, este

2893687

EUGENIO MONTEJO

mérito: el de combatir la pesadez de nuestra lengua, devolviéndole en lo posible la levedad y concisión de la lengua latina. El replegamiento de la frase que insiste en reducirse a sus términos indispensables, aun a riesgo de quedar atrapada en una atmósfera abstracta, resalta como su más notorio distingio. Junto a éste convive el deliberado anacronismo, la glosa al margen de la historia, los cuadros, en fin, siempre multiformes que componen su "poesía de las civilizaciones".<sup>5</sup>

Los motivos que convoca esta poesía, por otra parte, vienen a ser casi siempre pretextos de su eficacia, los cuales, con ser variados, no logran sustraerse de lo meramente convencional. Pero la composición consigue imponerse gracias al dominio de una forma que muchas veces alcanza el punto inmejorable dentro de las combinaciones expresivas posibles. Es a menudo el giro cabal, pese a ser el menos previsto. Pieza clave de tal procedimiento será su adjetivación, dispuesta siempre a abolir todo convencionalismo. "Pon adjetivos originales —aconseja a su hermano— propios de ti, que sean la opinión tuya sobre lo que pienses o veas".<sup>6</sup> De esta misma actitud ante el lenguaje forma parte también su reivindicación de la retórica, con lo cual desafía el credo romántico, orientándose una vez más por los antiguos. Se trata de una empresa similar a la que cumple en España por aquel tiempo Antonio Machado, uno de cuyos apócrifos será precisamente profesor de retórica.

<sup>5</sup> Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> Citado por Ángel Rama, *op. cit.*, p. 46.

## NUEVA APROXIMACIÓN A RAMOS SUCRE

Ramos Sucre es a su modo un lúcido exponente de la llamada *estética de la construcción*, porque concede, como otros herederos del simbolismo, mayor predominio consciente al acto creador. “Quien quiera escribir su sueño ha de estar completamente despierto”, reza un conocido postulado de Paul Valéry, defensor como Ramos Sucre de la supremacía de la conciencia en el trabajo de la composición. Es el denodado cincelador que no consiente en dejar nada al azar. Más de una vez alude a intenciones ocultas entre sus líneas, cuyo desciframiento queda a cuenta del lector. (*“El solitario lamenta una ausencia distante. Se consuela escribiendo el soneto difícil, en donde el análisis descubre a menudo un sentido nuevo”*).

Por esta suma vigilancia manifiesta en sus páginas, creo que un enigma todavía no aclarado se desprende de la publicación, en 1929, de los dos volúmenes simultáneos que recogen su producción posterior a *La Torre de Timón*. ¿A qué normas secretas obedece esa misteriosa ordenación de sus dos libros? La índole de motivos parejamente variada en ambos se confunde, y no parece ser el punto de distinguo. Tampoco el sentido de los títulos logra revelarnos su secreto, si bien de seguro forma parte de éste. ¿A qué claves no identificadas todavía responde la separación de las dos obras, si con toda seguridad no obedece a un procedimiento antojadizo? Me he preguntado esto, y me lo pregunto hoy, sin hallar satisfactoria respuesta. Acaso el orden de ambas compilaciones sea el

mismo de las fechas en que fueron escritas, pero ¿de acuerdo a qué razones da por concluido uno para empezar el otro? Como sabemos, desde la edición de sus *Obras Completas*, en 1956, se ha venido aceptando como el último de sus títulos *Las Formas del Fuego*. Sin embargo, la evolución elíptica de sus frases, cierta mayor soltura y adueñamiento de los giros sintácticos parece contradecir este orden y situar a *El Cielo de Esmalte* en último lugar. Abogaría en favor de esta presunción, el hecho de que ponga cierre a este libro un texto titulado *Omega*, que puede leerse como contrapartida de *Preludio*, el primero de su libro inicial.<sup>7</sup> En este fortalecimiento del poder de la conciencia frente a las tesis defendidas por el romanticismo, se hallaría un rasgo de la modernidad que en su obra sentimos vigente. Se trata de la *cerebración progresiva*, tan patente en el arte contemporáneo, a la cual se refirió Gottfried Benn, otro teórico prestigioso e incómodo de la estética constructivista.

La segunda pregunta, la que investiga el reflejo probable de esa modernidad en producciones posteriores a la suya, es, como dije, menos fácil de aclarar. Me parece, así y todo, que la reactualización crítica que indaga los valores de su obra guarda poca correspondencia con el grado de influencia que podamos atribuirle en nuestros días. Si descontamos ciertos tonos episódicos en la obra

<sup>7</sup> El examen de las ediciones originales ha permitido corroborar más tarde el orden aquí supuesto. Por su parte, Monte Ávila Editores ha reordenado la colocación de los títulos incluidos en la *Antología Poética* de JARS, dejando en último lugar el poemario *El Cielo de Esmalte*. (Nota de 1996).

## NUEVA APROXIMACIÓN A RAMOS SUCRE

primeriza de algunos poetas nuestros, advertimos que las preferencias discurren hoy por senda distinta de la suya. Estamos, pues, frente a una obra insular, señera y distante, paradójicamente admirada aunque sin notorios seguidores. Su grandeza, su pulcritud, su elegancia algebraica, acaso deban poco a la sensibilidad mestiza que nos identifica. ¿Se le echará de menos el humor? Es verdad que ya no se la descarta de nuestro patrimonio lírico con tanta displicencia como antes, pero sus continuadores más dotados están por aparecer.

Mencioné al comienzo el ensayo de Ángel Rama, *El Universo Simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, uno de los últimos análisis consagrados a la obra del poeta. La experiencia crítica de Rama contribuye a desentrañar, es cierto, muchas claves del arte de Ramos Sucre, algunas ya servidas por estudios precedentes, si bien cabalmente desarrolladas en su trabajo. Su ensayo contiene sondeos laterales notables, aunque todos ellos se abonen a la tesis que tiende a situar *La Torre de Timón* en sitial preferente respecto de los demás libros. Es difícil acompañarlo, no obstante, cuando afirma que esta compilación resulta “más singular y más desconcertante que las dos breves colecciones posteriores”. Estas dos breves colecciones suman entre sí cerca de trescientos textos poéticos. La valoración entusiasta de Rama por ese primer libro “más representativo y ajustado a los propósitos del escritor”, lo lleva a preferirlo a los dos ulteriores. Sus argumentaciones, no obstante, quedan en deuda con el lector. Ramos

Sucre debió meditar cuidadosamente, qué duda cabe, el arreglo definitivo de *La Torre de Timón*. También, o más porque había ganado experiencia y delimitado su propia *zona*, al momento de componer los dos restantes. Si rechaza en éstos todo motivo extraliterario y se ciñe exclusivamente a sus textos líricos, es porque ha decidido definírnos claramente la opción de su aventura creadora. ¿Cómo concebir que prescinda de una materia “más ajustada a su propósito de escritor”? La marginalidad histórica, la visión del mundo, son indispensables para la comprensión cabal de su obra, pero, al igual que los aforismos publicados en *Elite*, se hallan lejos de constituir su punto central. La lectura ideológica, por lo que se ve, en vez de iluminarnos la lectura artística, procura vanamente desplazarla.<sup>8</sup>

“*Leopardi es mi igual*”, reitera en sus últimos días Ramos Sucre, destacando el paralelismo de su vida con la del poeta italiano. Vivirá apenas un año más que éste, pero dejará de escribir antes. El parangón no resulta ilusorio porque ambos hacen de su aflicción una vía de conocimiento. En ambos, también, la sensación y el intelecto se alían en una proporción que convierte su aventura en ascesis, sus penurias físicas en prueba existencial. Poco a poco la muerte se va trocando, para estos dos solitarios, en un consuelo hartamente preferible al desgarramiento

<sup>8</sup> No puede decirse que haya sido fértil este enfoque crítico de Rama acerca de Ramos Sucre, mucho mayor provecho ha derivado de obras como: Ramos Sucre: *la voz de la retórica*, por Alba Rosa Hernández Bossio. Un ensayo bien construido y modélico publicado con posterioridad a este comentario fue editado por Monte Ávila Editores. (Nota de 1996).



### NUEVA APROXIMACIÓN A RAMOS SUCRE

en que se cumplen sus propias vidas. A “la infinita vanidad del todo”, (Leopardi) ambos oponen “el deseo del olvido solemne” (Ramos Sucre). El olvido, felizmente, no se ha apoderado de sus nombres. Estas líneas de *La Torre de Timón*, referidas a Schiller y Shelley, pueden acaso decirnos por qué: “Intrépidos heraldos, videntes irritados, bajo el cielo tormentoso y enigmático sostienen y vibran en la diestra un haz de rayos”.<sup>9</sup>

Terminaré ahora de modo poco ortodoxo, relatando un brevísimo sueño. Algunas tribus africanas, según comenta Carl G. Jung, distinguen entre sus sueños aquellos de significación meramente individual y los que puedan resultar, por sus revelaciones mágicas, de interés para el grupo. Esta visión onírica que ya he contado antes (revista POESIA, Nº 24, Valencia) de cierto no alcanza la importancia de la segunda categoría, ni yo soy, al menos no totalmente, africano. La refiero porque alude al poeta de que vengo hablando. Sucedió en París, a fines de 1969. Había viajado poco antes a Ginebra, en un fallido intento por hallar algún rastro suyo en la ciudad de su muerte. De regreso a París, releí intensamente toda su obra durante varios días. Al finalizar, tarde la noche, vi en sueños cómo la pared de mi cuarto se volvió una larga pizarra verde. De seguidas entró Ramos Sucre y anotó nerviosamente en ella, para asombro mío: —*Yo soy Fausto*.

<sup>9</sup> J. A. Ramos Sucre, *Sturm und Drang*, en *OBRA*s, Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas, 1956.



## *Cavafy: la gravitación de la memoria*

Con el inicio de este último cuarto del siglo xx, se Caprecia cómo el tiempo empieza ya a definir las obras más representativas del arte contemporáneo. Hay razones para creer que una de éstas sea la del poeta griego Constantino Cavafy. De reducir a una docena los principales poetas de nuestro tiempo, habría que incluirlo. Otro nativo de Alejandría, por cierto, estaría entre sus pares: el italiano Giuseppe Ungaretti. Tal reducción, claro está, supone la arbitrariedad de todo lo superlativo, pero sirve para entender, no obstante, el interés creciente por la obra cavafiana.

Uno de los rasgos que distinguen el arte de Cavafy es su tono, el acento propio inconfundible al que W. H. Auden se refiriera en un prólogo memorable. Ese tono suyo, según Auden, puede aun identificarse en las diversas traducciones, y casi a despecho de la calidad de éstas. El mismo Auden, puesto que desconocía el griego moderno, debió apelar a versiones inglesas y francesas, lo que no obsta para que reconozca el influjo del poeta griego sobre su propio trabajo: “pienso —nos dice— en poemas

EUGENIO MONTEJO

que, de no haber conocido a Cavafy, habría escrito de un modo distinto, o no habría escrito en absoluto”.

Pasemos por alto que esta identificación con la voz del poeta griego pudo ser, en el caso de Auden, del todo personal, una verdad íntima y, por tanto, poco verificable. La gloria de Cavafy radica en haber creado un *corpus* poético de mérito indiscutible, perfeccionado durante años, el cual no sólo recrea insuperablemente el pasado (asumido como historia de una cultura o como remembranza personal), sino que también aporta una luz inédita en la relación del artista con el pasado. No se trata, en su caso, de una obra unida por una trama, de acuerdo con una progresión preestablecida, al modo clásico. No obstante, si acogemos la opinión de Seferis, para entender cabalmente cualquiera de sus textos, hemos de leerlo como parte de un *opus magnum* que lo contiene y revaloriza.

Cavafy es, pues, ese canon ya establecido de poemas, que él mismo organizó pacientemente, y que marca una evolución y una ejecutoria distintas de otros creadores de este siglo. Fuera de ese canon, dice Seferis condenando toda tentativa biográfica, el poeta no existe. Y ello parcialmente es cierto, al menos si buscamos en la vida real de Constantino Cavafy un equivalente de sus dones imaginativos. La biografía que le consagra Robert Liddell, recién publicada, desafía esta advertencia acaso sólo para corroborarla. Son escasos los hitos notorios en su existencia, y la misma falta de notoriedad recorre su vida no tanto como un distintivo, sino como una especie de desiderátum.

### *CAVAFY: LA GRAVITACIÓN DE LA MEMORIA*

De padres griegos procedentes de Constantinopla, Constantino Cavafy nace en Alejandría, en 1863. Con sus familiares pasa en edad temprana varios años en Inglaterra —vive en Londres y Liverpool—, y retorna a su ciudad natal, a raíz de la quiebra comercial de los suyos, a la edad de 14 años. Salvo breves salidas, permanecerá allí hasta el fin de sus días. Por 30 años se atará a un puesto menor, en el Departamento de Riegos, donde presta servicios como intérprete y redactor. Conoce inglés, francés e italiano; entiende algo el árabe. Cuando Liddell interroga al subalterno que le sucediera en su cargo, a su retiro, obtiene esta exclamación conclusiva: —¡Quién habría pensado que el señor Cavafy era tan importante!

No para todos, es verdad, la gloria de Cavafy pasó inadvertida, pero aun el pequeño grupo que la apreció fue mucho menor de lo que cabría suponer. El añadido de su homosexualidad, por capital que se estime a la hora de encarar su obra, apenas varía su retrato. Lo central en él será su poesía, y dentro de ésta, la sugestiva, misteriosa vinculación con la memoria como fuente del don creativo. El arte que vivifica el recuerdo página tras página, la constelación del pasado gravitando con una recurrencia cada vez más amplia hasta convertirlo, si aceptamos el término, en poeta de la historia.

Al escritor inglés E. M. Forster corresponde el mérito de haber revelado la obra de Cavafy al público literario europeo. De 1919 data el ensayo que le dedica, en el cual traza una semblanza del poeta que después no ha cesado

EUGENIO MONTEJO

de repetirse: "un *gentleman* griego, tocado con sombrero de pajilla, de pie, completamente inmóvil, en una posición ligeramente oblicua con respecto al resto del universo". Forster preparaba entonces una *Guía de Alejandría* en la cual inserta *El Dios abandona a Antonio*, el primer poema cavaiano vertido a otra lengua:

EL DIOS ABANDONA A ANTONIO

*Cuando escuches de pronto, a medianoche,  
un cortejo invisible que pasa  
con exquisitas músicas y voces,  
no lamentes en vano tu fortuna que huye,  
tus obras fracasadas, proyectos ilusorios.  
Como ya listo desde siempre, como hombre de  
[coraje,  
despide a la Alejandría que se aleja.  
Mas sobre todo no te engañes, no digas que fue  
[sueño  
o que tu oído pudo equivocarse;  
rehúsa tan simples esperanzas.  
Como ya listo desde siempre, como hombre de  
[coraje,  
como digno que has sido de tan gran ciudad,  
acércate resuelto a la ventana  
y oye con emoción, pero sin darte  
a las súplicas y quejas del cobarde,  
como un último goce escucha los sonidos,*

CAVAFY: LA GRAVITACIÓN DE LA MEMORIA

*el exquisito acorde del cortejo divino,  
y despide a la Alejandría que tú pierdes.*

La fuente de este poema se halla en un fragmento de Plutarco sobre la vida de Marco Antonio, el mismo que había ganado la atención de Shakespeare siglos antes (*Antonio y Cleopatra*, IV, 3). Es útil cotejar su procedencia, porque el poema, como tantos otros suyos de alusiones históricas, deja ver lo que deslinda la glosa discursiva de la elevada inspiración. Se comprueba así de qué modo un breve trozo ha liberado una tensión lírica preexistente a su lectura, y como en espera de ella. Ha tomado de Plutarco apenas una de sus máscaras, el decorado de un instante irrepetible, pero a través de Marco Antonio es el propio Cavafy, como bien dice Marguerite Yourcenar, quien a sí mismo se amonesta, quien se apresta a escuchar los coros de la tropa musicante. Por esta senda, vecina a la historia, avanzará a medida que su voz logre un registro más vasto, guiado por un correlato de necesidad interior, de donde nace lo inconfundible de su trazo. Su logro casi nos borra la dificultad que encara al intentarlo, pero no es un éxito menor que sortee con tanta limpidez la fatuidadseudopatriótica a que podría condenarse, en otras manos, una tentativa semejante.

Marguerite Yourcenar, autora junto con C. Dimaras de una versión completa de sus poemas al francés, hará énfasis en otro aspecto importante: el de que Cavafy es, ante todo, un poeta de la vejez, el autor de “une poésie

EUGENIO MONTEJO

de viellard". En verdad, aunque no falte la muestra precoz de su genio poético, lo peculiar de su arte se desarrolla a través de una lenta gestación. Los críticos establecen el año 1911, fecha escogida por el propio Cavafy para separar su producción inicial, como límite decisivo en que su afirmación se completa. De los poemas anteriores a esa fecha, pocos alcanzarán el índice del canon. Frisaba por entonces los cincuenta. Quedan definidos para siempre sus temas: la nostalgia, el deseo, la edad, la muerte, pero también sus procedimientos: el texto breve de herencia alejandrina, la preocupación por lograr un tono apoyado en el habla coloquial —lo que, para un griego de su tiempo, plantea un riesgo creativo superior—, el uso del monólogo dramático.

El apellido Cavafy deriva, al parecer, de una palabra que en turco significa zapatero. Es sugestiva esta comprobación porque la obra de Cavafy tiene una atención verbal propia del buen artesano. Hechura laboriosa, aprendizaje del oficio —si lo vemos en el plano más inmediato, pero no menos revelador— son asumidos en su trabajo con humildad digna de los comunes hacedores. Por la difusión de su obra, en cambio, hará muy poco. Los poemas que consiente en publicar aparecen en hojas sueltas con tiradas de cien o doscientos ejemplares a lo sumo, y aun éstos son escasamente distribuidos. Prefiere los impresos separados para rehacer una y otra vez, sin dar nunca un texto por concluido. Al igual que Valéry, pudo admitir que no existen poemas realmente terminados,



sino abandonados. En 1904, y tiene entonces 41 años, sólo ha publicado 14 poemas. Pero no cesa de trabajar, aunque no publique, hasta su muerte, en 1933. Una ley secreta de la personalidad de Cavafy, al tiempo que lo previene contra las futilidades de la moda literaria, lo lleva a afrontar, sin distraerse, sus propios fantasmas. La ardorosa defensa de la independencia personal, la confianza en la verdad parcial del instante, la fidelidad con que despeja la complacencia y mentira ante sí mismo, son signos de la identidad cavafiana.

En una nota que escribe al margen de un libro de John Ruskin (*A Joy for Ever*), damos con esta observación: "Cuando decimos tiempo nos referimos a nosotros mismos. Muchas de estas abstracciones son simplemente nuestros seudónimos. Es superfluo decir: *el tiempo carece de dientes o guadaña*. Bien lo sabemos. El tiempo somos nosotros". Esta identificación con el tiempo que somos, pero que también no somos, es lo que torna tan misteriosa la labor de la memoria. Bergson afirmó alguna vez que "en todas partes donde algo vive, hay en alguna zona un registro abierto donde el tiempo se inscribe". Que en Cavafy ello aparezca sentido con todo su cuerpo, hora tras hora, como una red vibrátil que se empapa de la sustancia temporal, nos lo confirma por su poesía. En el conocido poema *Velas*, por ejemplo, la imagen de los cirios alejandrinos añade a la evocación religiosa un hondo componente de angustia ante la percepción del frágil tiempo vital:

EUGENIO MONTEJO

VELAS

*Los días futuros están ante nosotros  
como hilera de velas encendidas,  
cálidas velas, vivas y doradas.  
Los días pasados yacen a la espalda,  
triste fila de velas apagadas,  
aún humeantes las más próximas,  
frías velas, curvadas, consumidas.  
No deseo verlas, me apena su forma,  
y me aflige el recuerdo de su primera llama,  
miro adelante mis velas encendidas.  
Ya no deseo voltear ni ver, temblando,  
qué rápido la negra fila aumenta,  
qué rápido las apagadas velas se multiplican.*

Dentro de este don de registro interior —será siempre notable, como en Villon o Baudelaire, su carencia de sensibilidad paisajística— una dialéctica de la memoria lleva a Cavafy del recuerdo del tiempo en el cuerpo, al recuerdo del tiempo en Grecia, o en lo específicamente heleno.

Pero hace mucho por su grandeza que esto último sea siempre sentido, no como un atributo literario, simple recurso de invención, sino como una extensión de su propio cuerpo, de su propia memoria.

Una tentativa semejante cumplirá, a su modo, el poeta sueco Gunnar Ekelöf, (1907-1968), aunque en éste la presencia del tono descoyuntado y propenso al absurdo

## CAVAFY: LA GRAVITACIÓN DE LA MEMORIA

—no procede de los parnasianos, como Cavafy, sino de los surrealistas— tienda a afirmarse más en la forma moderna. Ekelöf, identificado desde temprano con la mística persa, se empeña en revivir el esplendor de una cultura muerta, no tanto por deseo evasivo, como por afrontar, con una mirada más nítida, el tiempo en que vive. Quizá por eso comparta la misma *sequedad* que se ha señalado a la obra del griego. Uno de sus últimos libros, según confiesa, se lo “dicta” un príncipe ciego, fallecido quince siglos atrás. Por lo demás, el título de su primera publicación convendría para nombrar toda la obra cavafiana: *Sent pa Jorden. (Tarde en la Tierra)*.

Al igual que Ekelöf, Cavafy elegirá su periodo, el del ciclo heleno, más específicamente, el momento que coincide con la víspera de su caída, el día en que se aguarda la llegada de los bárbaros, como alegóricamente refiere en uno de sus más difundidos poemas. Mas la invocación de imperios y dinastías derrumbadas se corresponde en él, bajo máscaras variables, con el recuerdo del placer íntimo, aunque a veces la memoria tome venganza contra el intento de trascenderla. En el poema “La Ciudad”, por ejemplo, la geografía sentimental, por medio de una voz secreta, previene a quien trata de abandonarla:

### LA CIUDAD

*“Me iré —dices— a otra tierra, hacia otro mar,  
otra ciudad ha de haber mejor que ésta*

EUGENIO MONTEJO

*donde mis esfuerzos fracasan de antemano  
y mi corazón yace muerto, sepultado.  
¿Cuánto más retendrá mi ser este marasmo?  
Donde vuelva los ojos, mire lo que mire,  
veo aquí negras ruinas de mi vida  
gastada y destruida en tantos años”.*

*—No hallarás otra tierra, no hallarás otro mar.  
Esta ciudad te ha de seguir. Verás las mismas  
[calles,  
envejecerás en los mismos arrabales,  
vas a encanecer entre las mismas casas.  
Siempre vendrás a esta ciudad, no sueñes otra.  
No hay barcos para tí, no hay calles.  
Tal como en este rincón destruiste tu vida  
en todo el mundo ya la destruiste.*

Aunque se han tratado de sugerir correspondencias forzadas, productos, sin duda, de la manía interpretativa, es evidente que la atmósfera de sus poemas sobre asuntos históricos arraiga en la misma nostalgia de su propio recuerdo, del cual derivan la fuerza y justeza de su tono.

“El pasado es la necesidad de vida para su poesía, la atmósfera de su imaginación”, ha dicho Timos Malanos, su amigo y comentarista (Malanos soñó, en su juventud, con ser el Eckermann de Cavafy, pero halló que el poeta más preguntaba que respondía). Por eso sus poemas eligen casi siempre el pretérito como tiempo verbal y sus

*CAVAFY: LA GRAVITACIÓN DE LA MEMORIA*

temas derivan hacia la historia, o no son todos ellos más que poemas históricos, como se ha sugerido. Lo que, por contraste, lo hace nuevo ante nosotros, y lo proyecta hacia el futuro, es su dominio de la recreación del pasado, el hechizante diálogo de sus máscaras y la gravitación de la memoria.



## *Eugène Biel y la aventura del expresionismo*

Entre las palabras más divulgadas por la historia del expresionismo, tal vez no la esencial, pero sí una que sentimos profundamente ligada al espíritu de su tentativa, es *brücke*, puente. La vemos aparecer en la génesis misma del movimiento, como si el vocablo encarnase, mejor que cualquier otro, cierto sentido simbólico inseparable de las conquistas logradas por las diversas artes que lo difunden. *Puente*, como se sabe, fue el nombre del primer grupo que proclamó esta tendencia, el mismo que empieza sus acciones en Dresde hacia 1905. Poco importa que sus autores no tuviesen entonces tan clara la significación que el tiempo otorgaría a esa palabra más tarde, convirtiéndola en la voz justa para registrar el clima atormentado de aquella época. Que no la tuviesen tan clara, no quiere decir que no formase parte del acervo de sus intuiciones. Lo cierto es que tras la imagen del puente se halla la idea de cruce, de allegamiento entre dos orillas opuestas. De un lado está la ribera del mundo que se deja, del otro la más incierta adonde se intenta llegar. Con los años vendremos a saber cuán difícil y azaroso

## EUGENIO MONTEJO

será el tránsito, y cómo el mundo terriblemente será otro una vez atravesado el borde final. El sentido del término no escapó, por cierto, a la perspicacia de algunos tratadistas ilustres. El maestro Jean Cassou ha observado que *“al escoger puente como símbolo de su asociación, los artistas que la fundaron deseaban demostrar su fe en el arte del porvenir y facilitar su advenimiento”*.<sup>1</sup>

La certeza del cambio próximo, el derrumbe de antiguos valores cuya inminencia avizoraban, se halla sin duda en la base de esa convulsión europea que engendra el primer expresionismo. La guerra no hará sino corroborar la exactitud con que supieron adelantarse aquellos espíritus visionarios. Que fatalmente tenían razón, nos lo dice el alto número de artistas caídos en los campos de batalla. Y más que ello, todavía, el hecho de que después se intente confundir sus presagios con los resultados de la crisis que denunciaban, al punto que se haya querido ver en el expresionismo un movimiento que inexorablemente conduciría al nazismo. La ardua polémica sobre el tema, que atraerá a pensadores de renombre, tendrá sin embargo en Ernst Bloch un esclarecedor calificado, capaz de liberar al movimiento de los cargos que se le imputan y de despejar los equívocos.<sup>2</sup>

El puente, como vemos, no habría de cruzarse sin riesgos graves para quienes lo intentaran. Sin duda, el tormentoso desasosiego que transparentan las primeras

<sup>1</sup> Jean Cassou, *Panorama de las Artes Plásticas*, Guadarrama, Madrid, 1961.

<sup>2</sup> Véase Uwe Opolka, *Ernst Bloch y el expresionismo*, Revista ECO, N° 207, Bogotá, 1979.



## EUGÈNE BIEL Y LA AVENTURA DEL EXPRESIONISMO

obras líricas y plásticas del expresionismo logra mostrarnos la magnitud del peligro que veían cernirse sobre todos. No por azar la célebre figura de *El Grito*, de Munch, uno de sus precursores reconocidos, aparece en la mitad de un puente.

La forma en que cada uno, a su hora, busca ganar la otra orilla, adquiere rasgos diversos según las distintas etapas y lugares de su manifestación. Para unos tendrá un carácter más violento o sombrío, para otros más equilibrado y armonioso. Pero el rasgo definitorio por antonomasia arraiga en la intensidad de la condena de esos falsos valores que desean sepultar. Es, pues, un arte de condena y también de condenados; elige la revuelta porque detesta el mundo heredado, en el cual ya no creen posible la vida sin hondas mutilaciones. El puente es ciertamente un camino minado y riesgoso, pero es el único que conduce al porvenir. Veamos ahora, aunque sea brevemente, cómo cumple su tránsito el artista que nos ocupa.

Nada nuevo se dice al afirmar que la obra de Eugène Biel (1902-1969) representa uno de los momentos superiores del expresionismo, en especial de la etapa ulterior de esta corriente. Conviene repetirlo, sin embargo, sobre todo porque su nombre no aparece mencionado en los panoramas de la plástica contemporánea con la frecuencia que sus méritos artísticos merecen. Su adhesión al movimiento, por otra parte, dista mucho de responder a la simple sintonía de una tendencia en boga para la época

en que inicia su periplo creador. Al contrario, parece predestinado a ésta fatalmente por las propias implicaciones de su existencia. El destino, o lo que nombremos con él, determina su respaldo a las proposiciones de esta revuelta, en la cual no debe verse, como advirtiera el lúcido y contradictorio Gottfried Benn, "*una frivolidad alemana ni un producto artificial, sino un estilo esencialmente europeo*".<sup>3</sup> Lo de europeo hemos de entenderlo, ante todo, referido a las conflagraciones que flanquean el desarrollo del movimiento, de las que Biel será víctima, por cierto, así como en la propensión a anteponer a la forma el sentido descarnado del sufrimiento sin máscara. Es difícil sustraer el dinamismo expresionista de su enfrentamiento con la realidad, a la que el alma germana procura casi siempre rechazar o contradecir, rara vez halagar.

Hablé de cierta fatalidad que acerca a Biel al expresionismo, la cual hace de su arte una consecuencia nada gratuita de la época que le corresponde vivir. Nacido en Viena a fines de 1902, va a sufrir en su adolescencia las penurias del terrible desastre que a los jóvenes europeos imponen la primera guerra mundial y la penosa reconstrucción subsiguiente. No resulta extraño, por tanto, que en 1929 sea llamado a ilustrar el libro *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus, el más influyente de los espíritus vieneses del momento, y sin duda no sólo de Viena. No serán aún sus últimos días, al menos no los

<sup>3</sup> Gottfried Benn, *Un poète et le monde*, Gallimard, Paris, 1965.

EUGÈNE BIEL Y LA AVENTURA DEL EXPRESIONISMO

más funestos para él. Durante la segunda guerra, época en que se alista en el frente francés, perderá gran parte de su obra artística, a la sazón en franco reconocimiento, y para mayor dolor la contienda le arrebató sus dos hijos y reduce su mujer a la parálisis. La sola mención de estos hechos trágicos documenta mejor el arte de Biel que ninguna aproximación artística. Su larga serie titulada *Los tipos de la humanidad*, iniciada en su juventud y continuada fielmente a lo largo de sus días, constituye no sólo una indagación de índole balzaciana, como se ha dicho, puede verse también en ella una ilustración moderna del libro de Job. Biel busca leer su alma en todos los rostros, en los sufrientes como en los poderosos, en los aniquilados como en los felices. A un alumno que le pregunta por qué se autorretrata alguna vez bajo la imagen de un payaso, le responde: "Todos somos payasos, y yo uno de los más grandes".

"*El expresionismo es en esencia un arte escandaloso*",<sup>4</sup> comenta Jean Cassou, lo cual es justo sobre todo si admitimos el escándalo como elemento de purificación más que de simple burla. Pero ese escándalo, "protestante y germánico", se aclimatará mejor en suelo específicamente alemán. Por lo que hace a la escuela de Viena, de la que Biel forma parte, resultará menos extrema la violencia de la composición, cediendo sin duda a la herencia latina de la forma. Biel estará cerca de Klimt, de Kubin, vieneses como él, de Kokoschka, y Schiele, austriacos

<sup>4</sup> Jean Cassou, *op. cit.*

### EUGENIO MONTEJO

también aunque no vieneses. ¿Es su ascendencia suizo-francesa la que resguarda su dolor con un estilo más lírico, con una atmósfera a menudo más refinada? Sus dibujos, en cambio, sin duda la porción más sugestiva de su obra, delatan otros parentescos. Acaso Rouault se halla entre sus preferidos, acaso Van Gogh, pero será sobre todo Daumier el más próximo a su arduo empeño por establecer esa magna tipología de seres, como si ansiase documentar todas las gamas de emoción que puede recorrer un rostro humano. Ya por medio de obras individuales o en largas series, el pícaro, la virgen, el noble, el místico, el inocente se suceden con un dominio y una precisión que hicieron de él, como se ha reconocido, un mago del blanco y negro.

En un movimiento de la amplitud del expresionismo, donde conviven tan variadas direcciones estéticas, los autores no tardarán en deslindar sus propias opciones. El predominio del motivo o la ausencia de éste, como ha observado Herbert Read,<sup>5</sup> pronto demarcará los campos, y los diversos partidarios de ambas posiciones van a acentuar con los años sus diferencias. Biel, por su parte, sin dejar de ser fiel a las mejores aspiraciones del movimiento, procurará realizar la síntesis del lenguaje expresionista y el abstracto. Dará a sus últimos cuadros un tratamiento que es la suma de estilos distintos, conciliando con notable éxito técnicas en apariencia irreconciliables. Aquí importa subrayar que la ambición de síntesis

<sup>5</sup> Herbert Read, *La Pintura Moderna*, Hermes, México, 1965.

EUGÈNE BIEL Y LA AVENTURA DEL EXPRESIONISMO

que se adueña de su último período nace de la evolución misma de su obra, en nada se debe a un propósito deliberado. Por ello, junto al profundo acento humano que reflejan sus creaciones, esa aspiración de síntesis perseguida mediante un arte de combinaciones acendradas, constituye tal vez su logro más definitorio.

Me referí antes al sentido simbólico con que la palabra puente se impone a quienes nos aproximamos a la historia del expresionismo. Quisiera dejar ahora que sea el propio artista quien nos precise su visión de esas dos orillas distantes, que para él como para tantos otros sólo pudieron unirse a través del sufrimiento y la tragedia. Me valgo para ello de una página suya titulada precisamente *Guerra*, inserta en su libro aún inédito *Close to the Exit*. Allí se lee lo siguiente:

*Las leyes de la guerra no permiten muchos viajes a través de las orillas. En tiempo de guerra todos deben ser contados a cada hora del día o de la noche:*

*—¿Dónde está Ud., ciudadano X? Lo necesitamos. Repórtese.*

*—Demasiado tarde, lo siento. Me mataron ayer.*

*—¿Dónde está Ud., ciudadano Y? Lo necesitamos. Repórtese.*

*—Demasiado pronto, lo siento. Estoy en la guardería.*

Entre la muerte de los que cayeron por el camino y el sueño del niño que aún no se sabía predestinado a la desgracia, se alza el largo puente por donde transcurrió la desolada aventura del expresionismo.



## *Blaga, el rumano*

Cuando en 1956 los académicos suecos consideraron el otorgamiento del Premio Nóbel de Literatura, ganado finalmente por Juan Ramón Jiménez, un nombre había entre los finalistas casi desconocido fuera de Rumania, su patria, casi desconocido todavía entre nosotros: el del poeta y filósofo Lucian Blaga. La más oriental de las lenguas románicas, la lengua de la tierra adonde Ovidio fue deportado, asomaba por una de sus voces mayores el vigente reclamo de atención a la madurez de su lirismo. En la obra de Blaga, sin duda, podían verificar una alta concreción de la poesía rumana. Uno de esos momentos en que el espíritu de un pueblo cristaliza en algunos libros que ponen de manifiesto vasta tradición y acendrada experiencia colectiva.

Resulta difícil, después de todo, valorar el resultado del premio concedido a un poeta de nuestro idioma, sin solidaria satisfacción. Difícil resulta también, cuando el demonio de la objetividad ronda cerca de nosotros, desconocer que Blaga, el rumano, lo habría merecido con solvencia nada inferior al andaluz. A la postre, consignando tal parecer quizá otorguemos al famoso premio una importancia mayor que la señaladamente publicitaria que

## EUGENIO MONTEJO

éste suscita. Pero el hecho tiene que ver, de modo evidente, con la proyección de las lenguas actuales en el ámbito occidental. El asunto adquiere notoria importancia entre los escritores de nuestros días, sobre todo entre aquéllos que, por heredar un campo lingüístico de influencia restringida, ven limitado el conocimiento de sus obras sólo a un número reducido de lectores.

A la hora del exilio no han sido pocos los que, al mudar de tierra, tuvieron que mudar de lengua. La mudanza es tan dolorosa como arriesgada, y sólo en raras ocasiones resulta recompensada por el éxito. Lo contrario es, como se sabe, siempre más probable. El ruso Nabokov pudo, gracias a su genio, convertirse en maestro de la moderna prosa inglesa. El rumano Cioran es hoy merecidamente reconocido, si no por su pensamiento, acibarado y cáustico, sin duda por el señorío del buen estilo francés que logró hacer suyo. Sabemos que la poesía, lo sabemos por los poetas desde Ovidio y Dante, puede soportar el exilio y sobrevivir en la tierra nueva; más difícil es, sin embargo, pedirle que sobreviva cambiando de idioma. De otro rumano, Mircea Eliade, recordamos su reiterada preocupación por el tema. En su *Diario* una y otra vez vuelve a referirse al triste destino de quienes se ven fatalmente replegados a las cortas fronteras de sus lenguas de origen. Con insistencia poco convincente, Eliade menciona el caso de Blaga, su amigo, y de otros rumanos, tal vez sin reparar en que la cantidad de sus posibles lectores cuenta muy poco en la misión



*BLAGA, EL RUMANO*

que se proponen. Digamos también que Eliade, al anhelar un cambio de lengua por parte de tales creadores, acaso desee que las más difundidas logren vislumbrar algo del arte que se oculta en aquellos idiomas menos divulgados. No sé qué habría podido pensar Lucian Blaga, políglota calificado, que poseyó el alemán desde su niñez, sobre el intento de verter su canto en moldes ajenos, pero no es extremado suponer que prefiriese la mudez a la privación de su idioma natal.

La mudez, en todo caso, fue el ámbito de su privilegio. Se sabe que en su infancia tardó más que el común de los niños en articular palabra. Por ello, no se aparta de la verdad cuando, al componer en plena madurez su breve y enigmático *Autorretrato*, se dibuja a sí mismo en estos términos:

*Lucian Blaga es mudo como un cisne.  
En su país, la nieve del ser  
ocupa el lugar de la palabra.*

Por otra página del *Diario* de Eliade llegamos a enterarnos de lo incómodo que a éste le resultaba en ciertos instantes su visita a la casa del poeta, cuya conversación se limitaba a uno que otro vocablo pronunciado cada tres minutos. Lo más extraño, pese a todo, le ocurría al despedirse, cuando la señora Blaga lo instaba a volver, agridecida por tanto como hacía hablar a su marido. La mudez de Blaga contrasta, sin embargo, con el ingente

## EUGENIO MONTEJO

volumen de su obra, impresionante por su variedad, que comprende la reflexión filosófica, el ensayo humanístico y literario, trabajos científicos en el campo de la biología, la traducción de cinco idiomas que dominaba a la perfección y el destello de su propio lirismo, única porción de su obra que hasta ahora parece tentar a los traductores occidentales.

\* \* \*

Lucian Blaga nace en Lancram, Transilvania, el 8 de mayo de 1895. Lancram, al que llama en poema filial “pueblo de lágrimas sin remedio”. Pueblo de la región que en otro tiempo formó parte del imperio austro-húngaro y que quedaría incorporado a Rumania a partir de 1918. Hijo, como Gottfried Benn, de un Pastor instruido, Blaga asiste en su niñez a una escuela alemana, más tarde sigue estudios de Teología y obtiene finalmente su doctorado en Biología en la Universidad de Viena, hacia 1920. *La Viena de Wittgenstein*, para decirlo con el título del memorable estudio de Allan Janik y Stephen Toulmin, que es también la de Freud, Shönberg, Kokoschka, Karl Kraus y tantos otros espíritus notables. En la capital austriaca pudo imbuirse no sólo en el pensamiento científico y filosófico, sino también en el movimiento expresionista, una dirección espiritual de la que su obra, no obstante su sello personalísimo, se reconocerá deudora. Desde el inicio alternará su producción en ambas vertientes, atraído a la vez por el conocimiento y el misterio. Una búsqueda múltiple que parece ofrecernos en su tentativa otra com-

### BLAGA, EL RUMANO

probación del llamado *complejo fáustico*, el de la insaciable necesidad de conocer. Y al señalarlo hemos de anotar que dejó, por cierto, al decir de Dario Novacianu, la más lograda traducción rumana del *Fausto* de Goethe.

En 1919 aparecen sus *Poemas de la luz* y los aforismos de *Piedras para mi templo*, a los que seguirían una docena de títulos de poesía, otros tantos de teatro y tres densas trilogías filosóficas: la del conocimiento, de la cultura y del valor, que sepamos hasta ahora no divulgadas fuera de su patria. Esta obra multiforme y reveladora es también la de un silencioso diplomático, cuya carrera se cumple sucesivamente en Varsovia, Berna, Viena y Lisboa, de donde regresa definitivamente a Rumania. Fallece en Cluj, en 1961. Habría podido sumarse a la diáspora que aventó por el mundo a tantos de sus coterráneos. Blaga prefirió en cambio el exilio hacia dentro, la vecindad inenajenable de su tierra. Lo que en un memorable ensayo definió como “el espacio miorítico”, el espacio de la Mioritza, la oveja de la célebre balada rumana, le era imprescindible para vivir.

\* \* \*

*Poemele Luminii* (*Los poemas de la luz*) es el título que dio a su primera obra lírica, el mismo bajo el cual, atinadamente, han reunido sus editores rumanos la casi totalidad de su producción poética. En pocos líricos contemporáneos la reiteración de las imágenes lumínicas alcanza un sentido tan preferente en el alfabeto de sus visiones. Se trata, por momentos, de una contemplación

profunda, que parece surgir del fondo arquetípico de la memoria, asombrada ante los relámpagos de la caverna platónica. Esta contemplación de la luz, en el juego dialéctico de claridad y oscuridad, viene asociada, como afirma Ramul Munteanu, si no con una visión trágica, al menos sí con una expresión angustiosa, que desnuda el ser y está lejos de proporcionarle, como a otros artistas, sentimientos de seguridad: “¿De dónde viene la luz del paraíso? / Yo lo sé: es el infierno que lo alumbra con sus llamas”, escribe en un texto en que es posible advertir algún lejano eco de Blake.

En Blaga van a convivir, a lo largo de su vida creadora, un poeta y un filósofo en tan cordial acuerdo como para reforzar sus mutuos aportes sin acarrearle hostilidad alguna, vale decir, sin que el uno se adueñe de la voz del otro. El desconocimiento y el misterio constituyen los dos polos por los que su sensibilidad se muestra intensamente atraída, pero en ningún momento el yo lírico disputa sus hallazgos a su doble, el versado filósofo. No pueden tomarse por tanto sus poemas como meras ilustraciones de sus teorías, ya lo advierte Munteanu. Y diríamos más: acaso porque sabe como pocos abordar el pensamiento sistemático, no se siente tentado a contagiar el poema con la rigidez objetiva del intelecto. La hondura que logra transmitirnos es la de la palabra poética aislada en su propia revelación, la que emana del diálogo sentimental con la tradición de su lengua y de sus gentes. Observemos que la misión que reconoce al poeta es la de

### *BLAGA, EL RUMANO*

un redentor, la de alguien capaz de “sacar las palabras de su estado natural y llevarlas a su estado de gracia”. Declaración de fe vecina, en cierto modo, a la proclamada por Mallarmé, que distingue al poeta como el señalado para purificar las palabras de la tribu, si bien Blaga se halla lejos del credo glacial y por instantes deshumanizado del maestro francés.

Acaso la frecuentación temprana del expresionismo, de la cual va a librarse no obstante después, preservó su escritura poética de la frialdad razonadora que en los tiempos actuales, en grave contraste con el arte del pasado, es objeto de un culto tan acatado. Otra razón la hemos de hallar en la atención que reservó a “la cultura popular folclórica” y “más específicamente a la creación anónima nacida del espíritu cristiano como la proveniente de herejías”, donde creyó reconocer la verdadera fuente de la creatividad rumana. Una devoción próxima, en este caso, a la manifestada por Antonio Machado respecto del acervo popular español

El arte de Blaga, aunque se nos muestra cabalmente inserto en las circunstancias de su hora, ahonda y resume las experiencias de una tradición, al punto que parece recorrido por un ansia intemporal, confrontado siempre con las preguntas de todos los siglos. Es moderno, porque moderno es su toro, la presentación de sus imágenes y la construcción del poema, pero su modernidad no resulta adrede ni declarativa. Al reparar en que le tocó vivir en una época sacudida por sucesivos experi-

EUGENIO MONTEJO

mentos en todos los géneros del arte, la fidelidad a su propia voz adquiere el distinguo de un mérito infrecuente. Como Supervielle o Ungaretti, como Machado o Saba, sus contemporáneos, Blaga cava en el hontanar de su lengua, de la cual apenas se reconoce un fervoroso traductor: *“Aun cuando escribo versos propios / no hago más que traducir. // Traduzco siempre, Traduzco / para la lengua rumana / un canto que mi corazón / suavemente va dictándome en su lengua”*.

Con los años su poesía, confrontada con sus hondas raíces mitológicas, va profundizando gobernada por una desnudez ascética. Ascética, aclaremos, no en el sentido que hoy se confiere al término en la crítica de poesía, para aupar cierta mutilada sequedad huérfana de toda gracia. Es verdad que esta obra no acusa alteraciones ni cambios de óptica que distingan de modo ostensible los hitos de su periplo creador. En tanto que espectador y participe en las convulsiones artísticas que tienen lugar a comienzos de siglo, Blaga se nos presenta sorprendentemente unitario. Si abandona ciertos recursos expresionistas, visibles en su comienzo, ello resulta de su lealtad a la voz rumana, que él prolonga, tanto como a la atención reveladora con que su palabra busca encarnar el *espacio miorítico*. Pero en lo esencial, la propensión aforística, el registro de las imágenes, la obsesión angustiosa por la luz, “el fantasma del tiempo” y el tono denso y revelador que gobierna su universo lírico, serán siempre reconocidamente los mismos.

BLAGA, EL RUMANO

A su primer libro ya citado pertenece el siguiente poema, donde fija para siempre la sugestiva proposición de su itinerario lírico. Me permitiré citarlo íntegramente porque creo que nos deja ver, pese a la mengua de la traducción, algo de la precisión verbal y la difícil gracia que hacen de su autor uno de los más altos poetas europeos de nuestro tiempo:

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

*Yo no aplasto la corola de milagros del mundo  
ni destruyo  
con la mente los misterios que hallo  
en mi camino,  
en las flores, los ojos, sobre labios o tumbas.  
La luz de los otros  
estrangula el insondable hechizo oculto  
en abismos de sombra,  
pero yo,  
yo con mi luz multiplico el misterio del mundo.  
Y así como la luna con sus blancos rayos  
no disminuye, sino trémula,  
torna más grande el misterio de la noche,  
así yo enriquezco también el sombrío horizonte  
con estremecimientos de sagrado misterio  
y todo lo que es incomprensible  
se convierte en misterio más grande todavía  
ante mis ojos,*

EUGENIO MONTEJO

*porque yo amo  
flores y ojos y labios y tumbas.*

Blaga, el rumano, vivirá lo que viva su lengua. En el actual mapa lingüístico de Occidente, la suya no sobrepasa los mares ni desborda los límites de la tierra que nombra; es quizá, desde una perspectiva literaria, la menos difundida entre las neolatinas, pero él nos invita a comprobar que es también una de las más hermosas y más aptas para el arte de la poesía. Pudo escribir en otras que dominaba y asegurarse, de este modo, más amplia audiencia; pudo también traducirse. En su elección de lealtad a la voz de su tierra se concreta, a mi ver, una sabiduría y una dignidad que nos hablan tanto como la grandeza de su poesía.



## *El tipógrafo de nuestra utopía*

Quienes nos invitan a la tierra de la utopía se valen con frecuencia del más atractivo croquis para pintarnos su paisaje. Buena parte del quehacer del utopista lo ocupa no tanto la mención de cuanto cree necesario corregir en el tiempo que vive, como el sugestivo dibujo de mundos más felices y perfectos. Puede decirse que la índole de su empeño lo convierte en un cartógrafo de la esperanza. Entre los dibujos de nuestra América, por ejemplo, sobresalen los que se deben a quienes supieron concebirla como el continente privilegiado para fundar en su suelo la hazaña utópica. De uno de éstos, el caraqueño Simón Rodríguez, se ocupa el presente comentario. Solemos llamarlo el maestro del Libertador, lo que fue a título cierto, pero es también, en sí mismo y a través de su ilustre discípulo, el maestro de nuestra libertad.

De las muchas lecciones que nos lega su obra, quisiera proponer un breve análisis de una en particular que, no obstante contarse entre las más definitorias de su empresa, no ha logrado a mi ver el comentario que ésta reclama por parte de sus exégetas y divulgadores. Me refiero a la

impresión de sus escritos, al diseño tipográfico que minuciosamente compone a la hora de publicar sus libros. Acaso la importancia de sus renovadoras ideas haya llevado a posponer el aspecto formal en que se nos ofrecen. No obstante, es sobre todo en la disposición personal y reveladora de su grafía donde viene a resultarnos más ilustrativa su divulgada sentencia: *o inventamos o erramos*.

Asumida la tarea de invencionero, se exige a las ideas, para ser tales, que se vistan de formulaciones gráficas inéditas. Un nuevo arreglo aparece en la escritura de la página, gracias al particular código que él establece en sus escritos. De los estudiosos de su obra, sólo F. Oliver Brachfeld y Dardo Cúneo se han adentrado en la exploración de tan original sistema, indagando sus razones y señalando algunas de sus peculiaridades. Sorprende que los poetas no hayan reivindicado ese espacio gráfico autónomo, que es también un espacio literario, como después llegaremos a confirmar por obra de otros creadores muchos años más tarde. Sorprende más aún que al introducir en nuestro idioma ciertas innovaciones gráficas de la poesía moderna, gracias al influjo de creadores europeos y norteamericanos, no se tomaran en cuenta los hallazgos de este precursor del diseño impreso.

F. Oliver Brachfeld lo llama "el inventor de la tipografía musical", un destino para el cual, a juicio del comentarista, el maestro se hallaba preparado por provenir de una familia de músicos. De acuerdo con esta interpretación, Rodríguez revoluciona el arte de componer un

### EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA

texto, tratando de ajustar lo más posible el sentido de la página escrita al ritmo natural del habla, propósito éste que tomarán a su cargo los poetas, como se sabe, muchos años después. A los ojos de Brachfeld, tales transformaciones le permiten anunciar los crescendos o decrescendos mediante el aumento o la disminución de los puntos de las letras, recalcando de este modo su intensidad, es decir, subrayando gráficamente las entonaciones de la expresión.

Aunque tal es el concepto central de su ensayo y el que le presta el título, la noción de tipografía musical no parece del todo convincente, al menos no tanto como otra de que Brachfeld se vale al analizar la peculiaridad tipográfica del maestro caraqueño. Me refiero al concepto de *lengua visible*, un criterio para conocer una lengua que data de la invención de la imprenta, el cual atrajera la atención de algunos filósofos. A partir de la lengua visible parece probable indagar, mediante la forma en que están ordenadas las letras de molde en la página, el reflejo de una determinada psicología. Pasamos, pues, del antiguo ámbito del grafólogo al menos conocido del tipógrafo. La composición impresa revelaría, según esto, no sólo el gusto y las preferencias de una época, sino también la personalidad del autor. En el caso que nos ocupa, es manifiesto el designio de abolir la forma fijada por la tradición, suplantándola por otra más apta para divulgar las opiniones al servicio de las cuales ponía Simón Rodríguez su pensamiento y su vida.

## EUGENIO MONTEJO

El concepto de *lengua visible*, con sus posibles aplicaciones en el campo de la búsqueda estética, resulta un válido antecedente de la llamada *poesía concreta*, divulgada en Brasil a partir de la segunda mitad del presente siglo. Por lo demás, hay que reconocer el acierto de Brachfeld al calificar de “estrofas tipográficas” buena parte de los arreglos impresos escogidos por Rodríguez para sus libros. No sin razón afirmó Lezama Lima que nuestro maestro tenía “algo de Blake sin su lirismo”; ya veremos que cierta afinidad con la escritura del poema moderno podemos atribuir a la forma de composición que nos legara.

Por su parte, el ensayista argentino Dardo Cúneo, en el revelador estudio que sirve de prefacio a la antología de Simón Rodríguez editada por Monte Ávila, habla de “una grafía de educador”, en la cual cree ver un reflejo de la vieja cartilla del maestro. “Es la grafía —afirma Cúneo— de un gran sentidor”, para quien el lenguaje contiene siempre un verdadero “plan de asalto”. El orden novedoso que en ella predomina corresponde, según el ensayista argentino, a la urgencia de exponer su pensamiento mediante fórmulas que mejor se presten a ser memorizadas. Se trata, por tanto, de una revolución tipográfica que, no obstante haber parecido caprichosa a los ojos de sus contemporáneos, propende a la simplificación de la lectura. El apartado que Cúneo dedica al tema, dentro de un ensayo más amplio y variado, nos hace echar de menos al presente un estudio del sistema tipográfico

### EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA

instaurado por Simón Rodríguez mediante el cual se explique en todos sus detalles el código de su escritura. La acatada práctica de reproducir sus publicaciones tal como originalmente aparecieron hace más imperiosa la necesidad de un análisis semejante.

Al leer a Simón Rodríguez percibimos, más que en cualquier escritor de su época, un sello de su personalidad que en otros autores sólo podría suplírnoslo su letra misma. Como cajista e impresor de sus propios escritos, que supo valerse de una amplia experiencia tipográfica aprendida en Baltimore, la página de Simón Rodríguez viene a nosotros enteramente fabricada por él, tiene la impronta de su invención, podría decirse que es parte de su profecía. Es unánime entre los comentaristas la opinión de que fuese el mismo autor quien imprimiese en Arequipa, Concepción, Valparaíso, Bogotá y Lima los distintos opúsculos aparecidos bajo su firma. En verdad la marcación de un original con tan irregulares características obligaría a una vigilancia de pruebas tan engorrosa como su propia composición. Cabe aun suponer que algunas de sus ideas tal vez fuesen apenas esbozadas previamente y lograsen después bajo su propia mano, al momento de componerlas en letras de molde, su forma definitiva. Es conocida la declaración de Simón Rodríguez a Manuel Uribe Ángel: *"En Baltimore trabajé como cajista de imprenta y gané simplemente el pan. Permanecí en aquel destino durante tres años y al cuarto me embarqué con dirección a Europa"*. En su nativa Cara-

*EUGENIO MONTEJO*

cas no llegó a conocer talleres de impresión mientras permaneció en ella. Baltimore le reservaría el aprendizaje de este oficio en que llega a volverse tan diestro como para proponernos su propio método. Nada nos dice, sin embargo, de su experiencia europea en esta materia. Ya veremos que durante su temporada francesa pudo trabar amistad con otros tipógrafos afines a su búsqueda. Lo que importa es detenernos en la génesis de un sistema que hoy nos resulta insustituible para la comprensión de sus obras. Lejos estamos de una simple rareza que sólo manifeste un rasgo anómalo de su carácter; la grafía que propone constituye una clave de su pensamiento, una forma dúctil y perfeccionada mediante la cual éste se concreta.

Puesto en el trance de impresor de sus escritos, Rodríguez debió de ceñirse a las disponibilidades que encontró en las tipografías americanas. Hubo de adaptarse en consecuencia a los pertrechos a su alcance; de todos modos, los medios que le fueron accesibles bastan para mostrarnos su acertado desempeño en este campo. El uso de toda la gama de tipos, reproducidos en sus diversos puntos según la conveniencia, valoriza de acuerdo al sentido de su frase las versalitas, negras, bastardillas, etc. A esto se suma el empleo de llaves y corchetes, de otros signos no convencionales, así como el espacio en blanco, es decir, el uso del vacío, que aparece invocado como signifi-  
ficante autónomo dentro de su sintaxis.

Acreditémosle, sin sonreír, la invención de la doble coma o comas redobladas, ¿no constituyen ellas un signo

### *EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA*

convencional que el autor habría reemplazado por otro, de tenerlo a mano? La intención es la de una pausa sutil, intermedia entre la simple coma y el punto y coma. En tanto que signo, al fin y al cabo, se integra junto con otros dentro de su sistema, pero sirve para revelarnos el minucioso cuidado que pone en el sentido del matiz.

No es difícil colegir la perplejidad que en su época suscitaron las publicaciones de Simón Rodríguez. La revolución tipográfica que propuso para divulgar del modo más llano sus ideas, obró fatalmente un efecto opuesto, al menos en el común de los lectores, propensos a atribuir a desvaríos estafalarios las innovaciones del autor. Esta grafía, al igual que otros hechos y menesteres de su errabunda enseñanza, lo condenaba a lectores póstumos. A lo largo de sus años, en el frecuente choque con los poderosos de su tiempo, debió hacer frente tanto a la pobreza como al mote de loco que le endilgaban. La perspectiva del tiempo, sin embargo, permite ahora corroborar la coherencia de sus acciones. El maestro que se empeña en componer a su modo la página donde dibuja sus ideas, es el mismo que se apresta a adiestrar a sus pupilos en la fabricación del adobe para la hechura de sus casas. Entre el cajista y el albañil, un idéntico trazo espiritual se hace evidente: los adobes están llamados a reproducir un arreglo semejante al de los tipos en el plano mayor de una vivienda. Recordemos que uno de los más ilustres filósofos de nuestro siglo, el vienés Ludwig Wittgenstein, que fuera también por un tiempo maestro de

EUGENIO MONTEJO

párvulos, destinó dos años de su vida a la construcción de una vivienda. Algo más que rareza debió de llevar a un experto en filosofía del lenguaje a la edificación en piedra por mano propia. Por su parte, Rodríguez, del alfabeto del barro pasaría al de las velas, esto es, que como improvisado velero tratará de enseñar a alumbrarse a “los amos del país”, a los humildes destinatarios de todos sus proyectos.

Cierta reticente tradición es propensa a comprobar en las violaciones del código impresor la manifestación del “delirio tipográfico”, un rasgo inequívoco del llamado loco literario. Según Raymond Queneau, calificado estudioso del tema, algunos antiguos psiquiatras encontraron en el mal uso tipográfico fundados indicios para detectar los síntomas de tal locura. Se señalan entre otros estigmas el abuso de comillas, puntos suspensivos, rayas, etc. Queneau, atraído por las posibilidades expresivas que tales experimentos suministran al lenguaje poético, reconoce el inicio de una “poesía tipográfica” en estas tres obras: *Histoire du Roi de Bohême*, de Nodier; *Lavana*, de Jean Paul Richter y *Tristram Shandy*, de Sterne. ¿Sería demasiado atrevimiento colocar en esta misma línea los impresos de Simón Rodríguez? Años más tarde —dice Queneau— los poetas simbolistas luchan por instaurar dos invenciones en este campo: la preocupación de colocar o no mayúsculas al inicio del verso, y el efecto de quebrar la línea del verso, que atrajo a Paul Fort. El primero de tales intentos conducirá al logro de *Un coup de dés...*, el célebre poema de Mallarmé; el segundo a los no



### EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA

menos famosos *Caligramas* de Apollinaire, los cuales se relacionan también con fuentes más antiguas.

Queneau se detiene a comentar las obras de Nicolás Cirier, un corrector de la imprenta real francesa que llega a París en 1820 y trabaja en el taller real durante una docena de años, hasta que pierde su puesto por desavenencias con Pierre Lebrun, su Director. ¿Conocería Rodríguez durante su permanencia parisina a este atrabillario colega suyo? Nada raro tiene que quien se había desempeñado como cajista en Baltimore, visitara, por lo menos, la casa impresora de París. Los panfletos que Cirier publica contra Lebrun, en cambio, tan personales y atípicos como los de Rodríguez, con certeza no le fueron conocidos puesto que éstos aparecen cuando el andariego maestro se encuentra ya en América, trabajando en los suyos.

A fines del siglo pasado y comienzos del presente van a consolidarse las fórmulas artísticas experimentales, propuestas mediante las combinaciones gráficas. Una nueva sintaxis de muy variadas representaciones entra en juego en la composición del poema. Lo que en un principio fuera visto como alteración dislocada, conquista a la postre el reconocimiento del público. Autores como Ezra Pound, e. e. cummings, Williams Carlos Williams y muchos otros de búsquedas semejantes, van a ganarse la adhesión de los lectores y la consagración del estudio universitario.

El fenómeno, por provenir de los centros culturales dominantes, no ha dejado de suscitar imitación en nues-

## EUGENIO MONTEJO

tra lengua por parte de epígonos de mérito diverso. Sin embargo, al admitir el influjo de los renovadores, se han olvidado las posibilidades que la combinatoria gráfica de Simón Rodríguez nos había propuesto con la anticipación de un siglo.

Detengámonos un instante en un breve fragmento incluido en *Sociedades americanas* (1842), titulado “Comercio”, cuyo tema mismo si no todo el arreglo de su espacio, parece anticiparse en cierto modo al famoso alegato contra la usura, que leemos en uno de los más famosos *Cantos* de Pound:

### COMERCIO

Unas toman por prosperidad el ver  
sus *Puertos* llenos de *Barcos* .....ajenos  
    que vienen a traer, sin saber lo que llevarán  
    de retorno.  
Sus *Casas*, convertidas en *Almacenes*  
    de efectos .....ajenos  
Sus *Puertas*, colgadas de *Trapos*.....ajenos  
    de venta, .. sin tener con qué comprarlos,  
Las *Calles*, obstruidas de *Carretas* i *Cargadores*.  
    *traspalando* jéneros de una tienda a otra,  
    a seis meses de plazo, las más veces .....nominales  
    i los *Campesinos*, en el interior.....durmiendo  
    mientras crece el trigo que ya tienen vendido en verde,

## EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA

por menos de lo que les costó sembrarlo.  
Faroles, Lámparas i Reverberos en las tiendas,  
i en los campos se acuestan.....a oscuras

Entre los Coches que se cruzan en las Capitales  
se ve un hombre cubierto de andrajos, con  
una Reja a cuestas, i una campanilla en el  
tope,, anunciando que van a azotarlo en la  
PLAZA MAYOR, por haber robado .. tal vez  
un PAN .. por no acostarse en ayúnas.  
"Esta jente es hija del rigor"  
[dicen los que lo ven pasar]  
como si el hacer perder a un hombre la vergüenza  
fuera un medio de hacérsela tener.

Viva el COMERCIO! fuente de toda PROSPERIDAD!

No es ésta, por cierto, una de sus páginas más atrevidas, tipográficamente hablando; es verdad que en ella se percibe la alteración sintáctica, pero faltan las llaves y otros rasgos característicos. Así y todo, pone de manifiesto el personal arreglo del espacio textual, de acuerdo con un orden que él consideró más práctico y pedagógico, y que a un lector de nuestros días, familiarizado con las experimentaciones gráfico-visuales, no puede resultarle extraño.

Puesto en renglones de escritura llana, según la disposición ortodoxa, el fragmento perdería fuerza, a la vez que exigiría una puntuación distinta. Bajo la forma elegi-

EUGENIO MONTEJO

da, en cambio, el texto muestra los efectos de las reiteraciones adjetivales colocadas en los finales, previamente preparados por puntos sucesivos; el uso de las bastardillas, de las versales y, sobre todo, las disposiciones de las líneas en bloques más o menos espaciados de acuerdo con la entonación que se desea. El final acentúa el efecto irónico de la frase con las capitulares mayores de los dos sustantivos seguidos por puntos de admiración.

No entra en el propósito de este breve comentario a la grafía de Simón Rodríguez asignarle a ésta, a posteriori, un imprevisto valor estético. La intención del autor, sobra decirlo, era didáctica y socialmente revolucionaria. El fragmento transcrito, no obstante, demuestra la conquista de un espacio distinto para nuestra escritura, cuyas posibilidades estéticas no han sido exploradas a partir de sus propias fuentes. En esta página, como en todas las suyas, un presupuesto clave de su arte tipográfico arraiga en el sentido de las proporciones, que lo lleva a repetir en otra ocasión la sentencia según la cual la geometría rectifica el raciocinio:

Acostúmbrese, pues, al hombre que ha de vivir en ....

REPUBLICA

á buscar desde su infancia

RAZONES

y

proporciones

}

en lo que puede medirse exactamente

EL TIPÓGRAFO DE NUESTRA UTOPIA

paraque por ellas aprenda á descubrir

{	RAZONES
	y
	CONSECUENCIAS

en las providencias y	{	del Gobierno
en los procedimientos		

paraque sepa aproximarse al infinito moral:  
paraque sus probabilidades no sean *gratuitas*  
ni sus opiniones infundadas

por eso se dice que  
la JEOMETRIA rectifica el RACIOCINIO

No son versos, dirá el lector. Bien sabemos que Simón Rodríguez no tuvo en mientes, al momento de componer sus líneas, ningún propósito de versificador. Por otra parte, resulta evidente que tampoco la forma dada a sus escritos se acomoda al párrafo tradicional de la prosa didáctica. Esta escritura parece anunciarnos la aparición de lo que el poeta brasileño Cassiano Ricardo definió en tiempos recientes como *linosigno*, una noción que combina y resume los conceptos de signo y línea, de invención posterior al verso, y que puede servir a la expresión lírica moderna, como el mismo Ricardo llegó a proponerlo en la práctica de su última obra.

*EUGENIO MONTEJO*

Ya es hora de decirnos que Simón Rodríguez, el maestro de nuestra libertad, el precursor de las renovaciones pedagógicas, es también el arquitecto de cierto espacio literario, cuyas posibilidades sintácticas y gráfico-visuales —aún no asumidas ni valoradas por nuestros creadores— se cuentan entre sus más provechosos legados.

## *La juventud* *de Poesía—Buenos Aires*

Saber vivir la juventud es parte de una hazaña que sólo logramos verificar a posteriori, cuando la nostalgia de su ausencia puede sobrellevarse sin remordimientos. No es frecuente aceptar, una vez que ésta nos abandona, que a su tiempo tan nutrido de posibilidades dimos el empleo más útil —¿cuál pudo ser?—, pero sólo mediante alguna vislumbre de esta comprobación rara logramos sobrevivir a su destierro. Al cabo, el inventario de sus logros e ilusiones será siempre desgarrador, aun para los espíritus más precoces, con cierto desgarramiento de parto también, puesto que con él adviene otro nacimiento: el de nuestra segunda vida.

A esta experiencia crítica de la mitad de la vida, inadvertida o soslayada por la psicología precedente, consagró Carl G. Jung una atención denodada, que constituye uno de los aportes meritorios, por cierto, de los muchos que nos legara su obra. En términos simbólicos, el tránsito de media vida configura el momento en el cual, en defensa de la Virgen o de la tierra, se ha vencido por fin al dragón y se asiste al ungimiento del caballero. A los

EUGENIO MONTEJO

sueños de la mocedad suceden la certeza y aceptación de la muerte; ganamos, cuando la ganamos, alguna armonía, si bien las cicatrices del combate no llegan a borrarse. La hazaña de la juventud noblemente vivida cuenta, pues, en obras sobre todo para atemperar la nostalgia de su pérdida, y para conjurar el desconsuelo del remordimiento.

No sé en qué medida esta meditación sobre las horas juveniles convenga para abordar la antología de un movimiento poético. Las casi quinientas páginas de *El Movimiento Poesía-Buenos Aires* (1950-1960)\* pueden ser vistas, es verdad, veinte años después de concluida la acción del grupo, como un saldo memorable que mitiga la nostalgia de sus forjadores contraponiendo a ésta el recuento favorable del esfuerzo cumplido durante esa época. Pero habría que preguntarse si el acometimiento de la propia compilación y la vigencia de sus conquistas, que cabe rastrear en numerosos continuadores, no presuponen asimismo un entusiasmo, un vigor imposible de alcanzar sin la esperanza de la juventud. Dicho lo cual, convendría añadir que si de verdad fuimos jóvenes alguna vez, lúcida y desprendidamente jóvenes, habremos aprendido a serlo siempre hasta el fin de los días.

Detengámonos ahora un poco en el volumen que nos ocupa. Se trata ciertamente de un compendio modélico en su factura, que recoge la selección ordenada de los treinta números de la revista que servía de vocero al grupo, así como de otras ediciones nacidas bajo su patro-

\* *El Movimiento Poesía Buenos Aires* (1950-1960), Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1979, 490 pp.



## LA JUVENTUD DE POESÍA-BUENOS AIRES

cinio. El poeta Raúl Gustavo Aguirre, principal animador del movimiento, estuvo a cargo de la confección antológica del volumen, con lo cual el intento se beneficia de su condición de partícipe directo, capaz de aclarar desde dentro lo que otros tal vez podrían, aun sin proponérselo, distorsionar desde fuera.

La antología comprende dos partes esenciales: la primera, consagrada *a los aledaños del poema*, da cabida a múltiples textos teóricos, programas, documentos originales o traducidos de lenguas diversas; la segunda titulada específicamente *el poema*, se destina en exclusividad a la selección de textos líricos argentinos y universales aparecidos a lo largo de su duración. Pocos autores relevantes de la lírica contemporánea, o que han llegado a serlo después, pueden echarse de menos en el inventario de sus números; además, se hallan presentes grandes nombres del pasado que la tradición de la modernidad nos ha enseñado a reivindicar. Para dar cuenta de su vigilancia y sentido de difusión, baste saber que un poema de Odiseo Elytis, el reciente y poco conocido Premio Nobel,\* aparece en un número de 1952.

En las líneas preliminares del compendio consigna Raúl Gustavo Aguirre esta confesión: "*Fue un hermoso tiempo de mi vida y sin duda, en la vida de otros. Hermoso no quiere decir fácil ni feliz, ni siquiera tranquilo. Fue un tiempo de fervor, fue un tiempo de amistad, de búsqueda y de intemperie. Fue un tiempo de amor*". Y

\* Elytis obtuvo el Premio Nobel en 1980.

EUGENIO MONTEJO

ración ella consigue fomentar la ilusión en el ánimo de quien lee, de haber participado en el hermoso tiempo de esa revista.

Pocos movimientos de la década del cincuenta pueden reivindicar los logros puestos de manifiesto por el grupo *Poesía Buenos Aires* en el orbe de nuestra lengua, y seguramente no sólo en éste. El tiempo en que le corresponde actuar, por otra parte, dice bastante de la certeza con que se orienta en el ámbito confuso que propicia la segunda posguerra. La advertencia de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, tan repetida más tarde aunque luego olvidada por su autor, antecede en pocos años la aparición de la revista y, en cierta forma, como a todas las publicaciones de aquel tiempo, una inquietud semejante condiciona su labor. Sin embargo, el hecho de que en sus páginas se haya preferido siempre, como leemos en la introducción, *la vida a la literatura*, por un lado, y que no se extraviaran en el compromiso deliberado y inútil como tantos creadores de entonces, por el otro, habla a las claras de su lucidez y de su visión de futuro.

Una empresa similar a *Poesía Buenos Aires*, si hacemos referencia a nuestro medio, no habría sido posible en la Venezuela del cincuenta, inmersa en la parálisis despótica que nuestras artes enfrentaban entonces. Con otros rasgos y otras perspectivas nos llegará más tarde, en la década siguiente, cuando aparezcan *Sardio*, *Tabla Redonda*, *Crítica Contemporánea* y varias otras revistas

## LA JUVENTUD DE POESÍA—BUENOS AIRES

*Redonda, Crítica Contemporánea* y varias otras revistas que aún aguardan, digámoslo de paso, la selección y el estudio a la altura de la que reseñamos.

Junto a Raúl Gustavo Aguirre integraron el cuerpo de redactores de *Poesía Buenos Aires* los poetas Edgar Bayley, Jorge Enrique Móbile, Rodolfo Alonso, Nicolás Espiro y Wolf Roitman. Para ellos ha de constituir éste, sin duda, un saldo hermoso de juventud, una conquista que a más de veinte años conserva su permanencia. Pero también el volumen sirve a otra comprobación, no menos evidente entre sus páginas. Me refiero a la escritura en libertad auspiciada por la revista, algo sólo posible cuando la intelectualidad argentina no enfrentaba la forzosa opción entre la diáspora o el resignado exilio interno. Uno de los gestores de este movimiento, Nicolás Espiro, vivió algún tiempo en Venezuela, consagrado a labores de psiquiatría y antropología. No está de más cerrar esta nota con una línea suya que aparece reproducida en esta antología, la cual acertadamente resume, a mi ver, el espíritu de aquella afortunada tentativa: "*El juicio final* —afirmó el joven Espiro— *será ante la poesía*".



## *Raúl Gustavo Aguirre*

Poco después de la muerte de Raúl Gustavo Aguirre apareció publicado un poema corto que él había entregado algunos días antes al suplemento literario de *La Gaceta* de Tucumán, un breve texto en cuyos dos versos iniciales se leen estas palabras: “*Yo cumplo un luminoso y secreto destino, / lejos, en un sistema solar joven y extraño*”. Aguirre falleció el 18 de enero de 1983; el poema a que me refiero, “La estrella fugaz”, adquirió de inmediato un imprevisto mérito testamentario, como bien corroboraron los compiladores de sus poesías inéditas, Antonio Requeni y Daniel Chirom, al escoger el título de ese poema para el volumen publicado póstumamente, al cual antepusieron esta advertencia: “creímos que, de alguna manera, la vida de Raúl Gustavo Aguirre aparece cifrada en el primer verso de esta breve y hermosa composición”.<sup>1</sup> Un “luminoso y secreto destino”, escribió Aguirre hablando tal vez, más que por sí, por el poeta de nuestra hora, consciente del vasto cono de sombra que la estrella de la poesía atraviesa en este fin de milenio. Luminosa y secreta son, en verdad, palabras que corresponden a su poesía tanto como a su vida. Cuando leí por primera

<sup>1</sup> Raúl Gustavo Aguirre, *La Estrella Fugaz*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1984.

EUGENIO MONTEJO

vez ese poema vino a mi memoria otro suyo de 1970 incluido en la antología poética que le editó Monte Ávila,<sup>2</sup> y en el cual también se encomienda a las lejanas estrellas: "*En las hermosas constelaciones reside la justicia*".

Raúl Gustavo Aguirre nació en Buenos Aires el 2 de enero de 1927. Su relación con la literatura tuvo signo precoz pues a los once años compuso una pieza para títeres y a los diecisiete obtuvo el *Premio Iniciación de Poesía*, un comienzo relevante que le abrió las puertas de la benemérita revista *Sur*, donde publicó algunos sonetos entre 1946 y 1949. Cuando contaba 24 años, ansioso de andar su propio camino sin más tutela que la tertulia de sus amigos, juntó la palabra poesía al nombre de su ciudad natal y dio inicio así a *Poesía Buenos Aires*, un movimiento que logró aglutinar a toda una generación en torno a la revista y a las demás publicaciones propiciadas por el grupo. Como se ha reconocido, buena parte de los gustos poéticos introducidos durante la década de los años cincuenta en Argentina se definieron, tanto por adhesión como por diferencia, a partir de las acciones y ediciones de ese movimiento en el cual lo acompañaron, entre otros Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Jorge Enrique Móbile, Mario Trejo, Wolf Roitman, y Nicolás Espirú.

La obra poética de Aguirre por momentos parece encarnar la de un heraldo moderno a quien acosa la angustia del resplandor crepuscular del arte, en el sentido en el que Harold Bloom lo ha subrayado en los

<sup>2</sup> Raúl Gustavo Aguirre, *Antología*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1978, (Impreso en Argentina).

aforismos de Nietzsche. “Acaso nunca en épocas anteriores —dice el autor de *Humano, demasiado humano* en el fragmento citado por Bloom— se trató al arte con tanta seriedad y consideración como ahora, cuando parece estar circundado por la influencia mágica de la muerte. (...) Muy pronto el artista será considerado como una espléndida reliquia”.

La imagen que del poeta en nuestros días tuvo Aguirre por más verídica, la que en múltiples alusiones reiteran sus poemas, no es ajena al sentimiento de quien constata la pérdida antes referida: “*Quizá la poesía sea / —cuando ya todo / lo que era poesía / se malogró en el tráfico—, / quizá pudiera ser / este andar silencioso / en medio de la noche*”. En otros instantes de su obra el tono pasa de crepuscular a francamente sombrío: “*Te dejo lo que pude / salvar de un tiempo vil*”. Ese “tiempo vil” es también un “tiempo sin honor”, y es ante todo, digámoslo sin sobresalto, nuestro tiempo. Claro está que en este credo se reflejan preocupaciones éticas más o menos comunes a los integrantes del movimiento y, sobre todo, al ambiente de la segunda posguerra que determinó forzosamente muchas de sus posturas. En una página que lleva por título “Aclaración” se vuelve aún más explícito: “*Se trataba de obrar, no de importar. De pregonar los grandes poemas de todos los siglos, que ayudan a los hombres a vivir*”. Tal énfasis de altruista pureza quizá pueda resultar un tanto ingenuo a la luz del escepticismo que predomina en nuestros días. En todo

## EUGENIO MONTEJO

caso, hay que destacar que Aguirre aunaba a su fervor poético y su lucidez crítica la aptitud capaz de llevar a término lo que para muchos no pasaba de vagos proyectos. Rodolfo Alonso lo ha atribuido a su “capacidad didáctica” —y es verdad que concluyó estudios de docencia—, como otros a su vigilancia, a su generosidad o a sus dones para suscitar la indispensable armonía.

Un mérito del grupo *Poesía Buenos Aires* fue la coherencia con que sus integrantes encararon la renovación poética de su país. Pese a la perplejidad que despertaba el ambiente de la segunda posguerra, no se extraviaron detrás del llamado arte comprometido, al menos en la forma en que éste prosperó durante esos años en muchas otras partes. Tuvieron el acierto de saber definir temprano sus propios límites y de mantenerse fieles en su defensa. Dentro de esos límites se inscribe la valoración siempre relativa de las comunes predilecciones, como pudo ser para ellos el acentuado influjo de René Char y de los herméticos italianos en detrimento de otros nombres y corrientes. Pero, ¿no forman parte de la índole de los movimientos literarios tales arbitrarios subjetivismos? “*No constituimos una escuela, sino más bien un espíritu*”, advertirá Aguirre en una declaración dada a un periodista en 1956. Varios años más tarde va a anotar en un poema, sin embargo, una especie de autoenmienda a cualquier intención declarativa, apelando a esa lejanía de la que siempre se manifestó tan afín: “*Vienes de lejos: no se comprende bien lo que anuncias, ni tú tampoco lo comprendes*”.



RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

A comienzos de los años sesenta, cuando los animadores del grupo *Poesía Buenos Aires* ya lo daban por concluido, a pesar de encontrarse casi todos en el comienzo de su madurez, desde Valencia entramos en relación con algunos de ellos y a través de nuestras publicaciones empezamos a difundir las colaboraciones de los poetas del sur. Una especie de carta de presentación de Aguirre nos llegó en su poema "Buenas relaciones", que leímos en la *Selección de poesía argentina* publicada por el Instituto Torcuato di Tella:

BUENAS RELACIONES

*Los prisioneros se detestan  
pero a pesar de su rencor  
se tratan con educación.*

*Los prisioneros se detestan  
pero no obstante, por dignidad,  
jamás conversan con el guardián.*

*Los prisioneros se detestan  
pero de noche mantienen diálogos  
fingiendo que hablan solos.*

(1959)

Estos tres breves tercetos compendian su fraternal aliento, el don preciso de saber decir lo más con lo

EUGENIO MONTEJO

menos. En ellos se compone un dibujo a la vez ético y metafísico, pues como tales prisioneros era posible reconocer a todos los hombres y, en particular, a los mismos poetas. Al menos así lo leíamos entonces, con una lectura que no se apartaba mucho de las motivaciones que su obra nos proponía. Dieciocho años más tarde el tema del poeta prisionero aparece en otra de sus páginas: "*Has vivido —si piensas— casi siempre en una jaula de irritación, de oposición, de vergüenza y espanto*". Y más claro aún se manifiesta en un poema de reminiscencias baudelairianas coetáneo de este último: "*Oh los que piden por la poesía en negros pedestales / de las metrópolis en ruinas. Pobres almas, / solitarios despojos de las centurias imperiales, / mis poetas, mis dobles en el espejo, yo*".

Fueron múltiples y valiosas las colaboraciones que difundimos de nuestros amigos del cono sur. Recuerdo en especial, entre los textos debidos a Aguirre, aparte de poemas y páginas breves, una *Antología de poesía argentina* incluida entre las publicaciones de la Universidad de Carabobo, así como un ensayo, *Problemas de la literatura contemporánea*, de cuya edición cuidó Teófilo Tortolero. A la distancia, también para nosotros Aguirre se fue convirtiendo en un compañero central, siempre presente, pues a sus diversos dones literarios sumaba la rara cortesía entre hispanoamericanos de ser un corresponsal tan atento como puntual. No sorprende, por tanto, que dos de nuestros amigos fuesen a visitarlo a Buenos Aires. Más

tarde el azar me llevaría a mí mismo a residir allá durante un par de años. El azar, la única divinidad que ha sabido conservar su prestigio, según dijera André Breton, me acercó al vasto damero de calles alejandrinas en que sin término se expande Buenos Aires. Mi trabajo al frente de la editorial Monte Ávila coincidió entonces con la publicación, entre otros, de tres libros editados por la sucursal argentina de la editorial venezolana, tres títulos que escoltaron mis días como tres verdaderos reyes magos: me refiero a *Ficción y realidad* de José Bianco, la *Antología poética* de Enrique Molina y la *Antología poética* de Raúl Gustavo Aguirre. No por gentil hipérbole pienso en esos libros y en sus autores como en los reyes magos de aquella época, sino porque dentro de la turbiedad que se había adueñado del ambiente político a fines de los setenta en el país sureño, aquellas tres obras —ciertamente no sólo ellas, pero pocas tan determinantes—, resguardaban mucho del alma argentina.

Apenas llegado fui a buscar a Aguirre con quien me carteaba desde hacía más de diez años. En los meses sucesivos se harían frecuentes nuestros encuentros en algún café que nos quedara equidistante. Cuando lo acompañé por primera vez a Olivos, donde residía, reconocí a la entrada de su casa el pino mencionado en uno de sus poemas: "*Honor al pino que desaparecerá, / a la paloma que lo amó / y a la ventana sin testigos*". Casa de poeta, con algo de *dasha*, casa llena de libros, donde, sin embargo, acaso más que de literatura hablamos del

EUGENIO MONTEJO

jardín, del nombre de los pájaros en el sur, del viento pampero.... Y ahora en su libro publicado póstumamente reencuentro el nombre de uno de éstos, el cuiricito, como título de un poema de 1980: *"Veloz como un presentimiento, tres veces tímido, tres veces apareció y desapareció el cuiricito entre las hojas adolescentes de la higuera abismal. Sólo quedó la breve estela de su grito más bien desgarrado. (...) Pero, aunque todos somos hermanos ante la faz bondadosa de Dios, yo sé que entre el cuiricito y los de la jauría hay algo que no anda"*.

En la imagen suya que con más frecuencia viene a mi memoria lo veo al final de la tarde, ya en camino a tomar el tren de Olivos, con una mirada perspicaz y preocupada que era acentuada por la proximidad de sus ojos. Apenas reía, en cambio, se disolvía toda preocupación y su rostro daba paso a la mirada del niño que custodiaba su poesía. Era el suyo un modo de reír inocente, como he visto muy pocos, algo que, no sabría explicármelo, asocio a su honda afición por la música de Mozart. Una afición de firme arraigo como lo prueban diversos poemas compuestos a lo largo de varios años. Releyéndolos ahora he pensado que lo mozartiano representaba para él la gracia del genio, el don de la creación insuperable, pero asimismo el lamento por la brevedad de la vida que cegó tan pronto la existencia del genial músico: *"Tengo aún tanta música / por inventar. Violines / más reales, Constanza, / que las penas. Y oboes / como arcángeles ronc."*

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

/ (...) / Pero ya debo irme". Veinte años antes había escrito: *"Mozart cena conmigo. Su conversación es leve, inagotable, clara, como este mundo ocasional donde reside. Mozart es mi amigo, y su amistad me haría llorar de no ser tan simple, tan sin pausa, tan al descuido. Porque, en el fondo, a pesar de nuestras miradas cómplices y alegres, él y yo estamos muy tristes"*.

La poesía fue el centro, la barísfera de la vida de Raúl Gustavo Aguirre. Como creador, traductor, difusor, antólogo y teórico, hizo de ella un principio de conocimiento, y la referencia esencial para gobernar todos sus actos. A la luz de tal convencimiento, no puede sorprendernos que la existencia del poeta en nuestra hora aciaga haya sido una de sus preocupaciones recurrentes. El tema ocupó no sólo sus reflexiones sino también el ámbito de su propia creación poética. En "El poeta perdido", una composición de 1971, se alude al encuentro de *"un viejo amigo que escribía poemas"*, quien *"después se casó, tuvo hijos y ahora peleaba por el pan de los suyos"* y *"no escribía más poemas porque ya no necesitaba escribirlos"*. Al alejarse el amigo, tras la duda fugaz surge el reproche puesto que *"no se puede ir para atrás"*, y sobre todo: *"hay que morir peleando por el poema de siempre"*. Un sentimiento análogo, esta vez dirigido en plural *"a los amigos"*, se lee en el texto "Poesía", otra composición de la misma época: *"Mis amigos de pronto dejaron de venir. / Los vi de lejos detrás de los cristales / de enormes edificios alfombrados. / Les hice señas*

EUGENIO MONTEJO

*desde el viento, / señas de espadachín, de siux, de mono. / Les hice señas pero no miraron*". Con este mismo título insiste en otro texto de 1974, al inquirir con angustia ya no acerca del abandono de los demás, sino preguntándose a sí mismo la razón de continuar, de proseguir en este "vicio absurdo", para emplear la expresión de Pavese: "*Obramos en la máxima desnudez, en el cero absoluto. Jamás un ser humano fue menos, nada. Jamás la poesía fue algo tan inútil. / Es necesario interrogarse sobre esta fatalidad, esta obcecación, esta manía de seguir. / ¿Por qué seguir?*". Se trata de un alegato íntimo, demasiado razonado y tal vez no destinado a publicación, próximo a la anotación de un diario, donde toma voz por un instante la melancólica duda del artista que se intrerroga sobre el sentido de su propio trabajo. En un momento semejante el gran lírico brasileño Cassiano Ricardo se preguntaba si habría valido la pena ser poeta. La pregunta misma, aunque apremiante, se le antojaba caprichosa, pero advertía al intentar darle respuesta: "todo poeta sabe muy bien que su poema es un ser bifronte: por un lado un instrumento de autocrítica que lo obliga a revisiones frecuentes y a entrar en desacuerdo consigo mismo; por otro, el gran instrumento de amor y entendimiento humano, de comunicación y participación".

La inauguración oficial de la poesía contemporánea en Argentina, en opinión de Pedro Henríquez Ureña, se concretó con la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío. La obra de Raúl Gustavo Aguirre vino a

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

cumplirse medio siglo más tarde, y a su modo prolonga y contribuye a revitalizar muchos de los elementos que esa contemporaneidad sacó a la luz. Fue el eje de un movimiento que renovó en su país los usos poéticos de su hora, a la vez que introdujo otros modos y referencias para valorar el hallazgo lírico. Supo dar en su palabra un testimonio de vida, de atención a la vida, procurando confrontarla a cada instante con el misterio de la condición humana. Hoy es justicieramente reivindicado como un hermano mayor y un maestro por los jóvenes poetas argentinos.

Le correspondió una época de eclipse de la poesía, una época en que entre ella y sus destinatarios se interponen, oscureciéndola, los flamantes productos de la técnica. Desde las sombras de ese eclipse avistó su *"sistema solar joven y extraño"*, es decir, la luz de su *"estrella fugaz"*. El poema suyo de este título que he citado al inicio de la presente remembranza concluye con estos tres versos que reproducen sus postreras palabras:

*"Soy puro lis de fuego y después ya no soy  
sino una claridad velocísima y tenue  
que se confunde con la claridad".*





## *El arte poética de Juan de Mairena*

Del arte poética de Juan de Mairena, en los penetrantes, meditados fragmentos con que llega hasta nosotros, acaso la idea más sugestiva y también el principal de sus aportes sea la noción del tiempo vital, del tiempo propio, que alcanza expresión intensa en la obra del verdadero poeta. La palabra poética viene a ser, de acuerdo con esto, la que se verifica a sí misma en su captación del tiempo, la que registra desde su palpitante vibración interna el acontecer de lo vivido. “El poema que no tenga muy marcado el acento temporal —decía Mairena— estará más cerca de la lógica que de la lírica”. Para comunicarnos la impresión del tiempo, el poeta habrá de atenerse al acervo de sus intuiciones, antes que a un proceder intelectual, a lo que en el fluir de su conciencia se le presenta como respuesta de su ser al contacto del mundo. Con un énfasis algo envarado, Mairena nos previene contra quienes, a partir de conceptos e imágenes pensadas, se embarcan en una lírica de silogismos y aspiran a conquistar lo intemporal a través de elementos de por sí intemporales, sin reparar en que es la expresión de

EUGENIO MONTEJO

su temporalidad humana, por medio de imágenes intuitivas, la que puede dejar de su palabra alguna huella firme. El conocido soneto *A las flores*, de Calderón, le sirve bien para ilustrarnos lo que, en su parecer, hace de la poesía razonamiento en vez de canto.

Algo debe su concepto de la intuición de lo temporal, como ha afirmado el poeta José María Valverde, a las investigaciones de Bergson, pensador muy caro a Mairena. Sabemos cómo el francés se oponía, en efecto, a la intrusión del espacio, “el fantasma del espacio”, en la noción del tiempo, que pretende hacer de éste algo homogéneo y medible. Y cómo, según él, todo lo viviente tiende a organizarse en memoria del tiempo. “En todas partes donde algo vive —afirmó Bergson— hay en alguna zona un registro abierto donde el tiempo se inscribe”.

La insistencia de Mairena, sin embargo, no pretende tanto descubrir algo nuevo como contrarrestar una vieja tentación de su lengua, la que él llama “el culto artificioso de las imágenes líricas”. De allí que desdeñe el conceptismo así como el arte barroco, al cual acusa de pobreza en la intuición y de rendir culto a lo difícil artificial mientras ignora las dificultades reales, o como en otra parte añade, de exhibir sus dificultades en vez de superarlas. Su patente crítica al barroco, en la que podía verse una puntualización más amplia del alma española, fue estimulada por la celebración del centenario de Góngora y por la inicial aparición, entre los jóvenes poetas de entonces, de creaciones que desatendían, según él, la expresión de su tiempo propio.

### EL ARTE POÉTICA DE JUAN DE MAIRENA

La tesis del apócrifo Mairena, que es la voz desdoblada de su gestor, el poeta Antonio Machado, aunque éste las tache no sin humor de algo provincianas, fueron en su hora unas de las más iluminantes sobre el fenómeno lírico, campo en el cual nuestra lengua no ofrece una tradición comparable con otras literaturas. Su discusión, por tanto, es útil no sólo en la propia tierra de Mairena, sino también en Hispanoamérica, donde el trabajo poético tiende a veces a asociarse con una libertad que no acierta muy bien a diferenciarse del caos.

No es dable sugerir en una breve nota toda la complejidad teórica que roza la meditación de Mairena sobre el arte poética. Bástenos repetir que entre sus oponentes se halla, además del conceptismo puramente español, la más amplia *estética de la construcción*, que parte de Poe y cuenta entre sus adherentes a Mallarmé, Valéry y Gottfried Benn, para sólo citar algunos nombres mayores. De este último, poeta expresionista y agudo teórico filoso del constructivismo, es la observación de que el arte moderno propende a “una cerebración progresiva”, es decir, algo de lo que Machado con ligera acrimonia oteó tempranamente en Jorge Guillén.

Otros puntos del arte poética de Mairena, tales como sus afirmaciones sobre el uso de la rima, a pesar de que la defensa que traza sea de las más penetrantes sobre el tema, acusan cierta inconsistencia, sobre todo si su proposición se pretende exclusiva y no optativa del arte lírico. Conocidas son las observaciones de T. S. Eliot sobre

EUGENIO MONTEJO

el llamado *verso libre*, y más sugestivo aún es el reclamo de Pound de “usar el lenguaje del habla común, empleando siempre la palabra exacta”. Acaso lo más válido sea no dar por excluyente definitiva una u otra tesis, sino dejar al creador la libertad de intuir la forma de su estructura verbal. Porque no son menos modernos poetas que, como Montale, Auden, Lowell, alternan con éxito ambas proposiciones. Y porque en nuestra lengua, salvo excepciones, la proscripción supersticiosa de la rima encubre a veces un prurito maniático muy distante de la intención de Eliot y Pound.

Entre los más provechosos motivos de meditación que Mairena legara, sin embargo, habrá que contar el reclamo —siempre actual para quienes hemos heredado su lengua—, de suprimir la propensión hacia la artificialidad del pensamiento que sólo se ejercita en su mero virtuosismo. “Imágenes, conceptos, sonidos —anotó Mairena—, nada son por sí mismos, de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia”. Dicho de otro modo, hay que centrar la palabra que aspira a la intemporalidad en el ámbito más próximo del ser, y no en su periferia adherida. Sólo allí puede expresarse, cuando se poseen los dones para hacerlo, el sentimiento del tiempo.

## *En un playón solitario*

La luz de nuestro litoral está hecha de una intensa blancura calina que nos contrae las pupilas como en pocas latitudes de la tierra. Los viajeros venidos de países lejanos, sobre todo los que provienen de regiones septentrionales, pronto advierten que aquí el hombre está obligado a mirar de manera distinta, y acaso no poco del atractivo que el trópico les proporciona arraiga en esa nueva sensación de la mirada a que naturalmente han de someterse. Las cosas no se perciben tanto por la precisión de sus contornos o por las aristas de sus volúmenes; se nos vienen encima, querámoslo o no, casi disueltas en bultos de flotantes esfuminos. En los ardientes mediodías, aun bajo el ala del sombrero, los párpados se pliegan hasta casi cerrarse, defendiéndose de la abrasiva claridad. Muchos hombres de nuestras costas guardan el hábito de verlo todo, aunque haya caído la noche, por una breve hendija que no deja adivinarles el color de los ojos. Ven como si durmieran. Así, por cierto, debió de pintar Armando Reverón, cuando en sus grandes telas de rústica materia trató de asir el testimonio de nuestra cruda intemperie marina. Así tendrían que ser vistos sus cuadros si queremos acercarnos a la vehemente luz que su

EUGENIO MONTEJO

pincel fielmente circunscribe. Son colores amotinados dentro de una tensión blanquecina que los presenta extraños, tan extraños como pudo ser el misterioso cuadro de Frenhofer antes de que su autor, según cuenta Balzac en *La obra maestra desconocida*, lo diera al fuego. Reverón, por su parte, no destruyó sus obras que afortunadamente hoy podemos contemplar agradecidos, pero fue en cambio quemándose a sí mismo, consumido por su pasión de absoluto.

Es sabido que Cristóbal Colón, al pisar el suelo de nuestra península de Paria durante el tercero de sus viajes, creyó localizar allí nada menos que el paraíso. En sus crónicas se documenta un asombro que, como lectores escépticos, podemos atribuir a la turbada imaginación de quien, presa de sensaciones desconocidas, asistía deslumbrado al descubrimiento de un nuevo mundo. En su testamento, sin embargo, años después pagará tributo a aquella primitiva visión, dejándonos saber cuánto de sincero hubo en su inicial asombro, y ello lo hace con una frase que hemos de retener entre las más conmovedoras que haya inspirado nuestra geografía. "De Paria —anotó en su hora final el almirante— no me acuerdo sin que llore". Son palabras de Colón, pero son también palabras nuestras, de aquéllas que, por veneradas, casi no nos decimos.

Muchos han sido los viajeros, a lo largo de las pasadas centurias, con quienes nuestra historia se halla en deuda. Entre los más ilustres, sin duda Alejandro de Humboldt

merece un rango preferente en nuestra memoria por el acopio que nos lega su obra de sabio observador, dueño de una vocación enciclopédica que arraiga en un anhelo ciertamente fáustico. No es mi propósito trazar ahora el inventario de esos impagables mapas que han dibujado el paisaje que nos rodea. Ese inventario en buena parte ha sido escrito por especialistas de diversas ramas científicas. Los poetas no han faltado a la hora de celebrar muchas de estas páginas en que, para contento de la imaginación, la verdad y la fábula se contagian en un mismo idioma, en unas más que en otras, pero siempre bajo un acento que después reivindicarán como propio los entusiastas del llamado realismo maravilloso. No es sorprendente que de Humboldt se ocupara José Antonio Ramos Sucre; tampoco lo es que en nuestros días otros poetas encuentren en las páginas del maestro alemán vetas líricas a cuya exploración se consagran.

Vuelvo a la luz de nuestro litoral porque es allí adonde me lleva el recuerdo que ahora trato de fijar. De esa luz y de las aguas que en tumulto rompen en nuestras costas, no todas son iguales. Las hay temibles para los navegantes como la Boca del Dragón, frente al delta del Orinoco, y las hay más apacibles. Un joven marinero polaco que andando el tiempo sería una gloria de la literatura inglesa, anduvo por ellas a fines del pasado siglo. No debió de ser poca su admiración por estos paisajes puesto que años más tarde va a evocarlos en una extensa novela. El marinero que a los 19 años llega a Puerto

EUGENIO MONTEJO

Cabello es József Conrad Nalecz Korzeniowski, cuyo nombre literario será el más breve y famoso de Joseph Conrad. La fecha de su arribo se sitúa hacia fines de 1876. La novela que nos importa, pues otras suyas son de igual o mayor jerarquía, es, como sabemos, *Nostromo*, cuya trama recrea con lento ritmo muchos de los rasgos que después van a repetirse en narraciones motivadas por la vida y la geografía de los ambientes tropicales. Puerto Cabello se transforma bajo su pluma en Sulaco, un mítico puerto acaso más poblado que Macondo, pero no menos colorido y lleno de tensiones entre bandos que se hostigan en guerra civil o más bien incivil. Conrad recorrió sus costas en los lentos navíos de la época y es probable que hasta haya intimado con lugareños y extranjeros asentados a la vera de nuestro mar. Alguna vez, durante un asueto de las maniobras de su buque recalado en la Guaira, sube al Ávila y divisa a lo lejos, desde la mole del cerro, los techos rojos de Caracas. No conocía el poema que a nuestra capital dedicara Heriberto García de Quevedo, muerto hacía poco en la Comuna de París, pero quizá contempló el valle con una delectación parecida a la que recoge el endecasílabo del diplomático español: "*ferax verdura de perpetuo abril*". Todo cuanto dice a su futuro biógrafo doce años después de aparecida *Nostromo*, casi treinta luego de su permanencia entre nosotros, es que vio a Caracas desde lejos... Y añade, poniendo al resguardo su recuerdo: "*Hace tanto tiempo ya de todo eso*".



## EN UN PLAYÓN SOLITARIO

¿Qué privó en el ánimo del joven marinero para que fuese Puerto Cabello, y no otro pueblo, el predestinado para su voluminosa novela? A quienes la bahía porteña les sea familiar o hayan navegado por las opacas y demoradas aguas de Golfo Triste, grato entretenimiento les proporcionará el indagar aquí y allá, entre sus páginas, cuáles de las referencias que nos confía se corresponden con las verdaderas, cuáles inserta su vivaz imaginación. Como polaco que escribe varios años después de su paso por estos lugares, no deja de ver en ellos la nieve —la misma que nosotros nunca hemos visto— en la cumbre de una montaña que se mira desde el mismo Sulaco. En verdad, son necesarias varias millas de distancia y no pocos años de ausencia para contemplar, desde cualquier sitio de Puerto Cabello, algún cerro nevado.

Uno de los libros que sirvieron a la reconstrucción novelesca de Conrad fue *Venezuela*, de Edward B. Eastwick, Caballero inglés y agente negociador de la deuda, enviado por los intransigentes acreedores decimonónicos. Eastwick, distinto de los actuales cobradores, rinde homenaje en un grueso volumen a la hermosura de nuestra flora. Se detiene largo tiempo en Valencia, cuyas mujeres, por la belleza de sus rasgos y dulzura de trato le hacen lamentar el estar casado. Y se colige de su relato que, no obstante la estrechez hospitalaria que podía hallar un caballero de una adelantada metrópoli en la Venezuela de aquel tiempo, disfrutó aquí momentos de inolvidable bienestar. Como no puede, a sus años, despo-

EUGENIO MONTEJO

sar a una hermosa muchacha, de porte similar a la bella Antonia Avellanos de la novela, sugiere a un joven inglés avecindado en Puerto Cabello que venga a conquistarla y pedir su mano. Por su parte, Conrad anotará en el prólogo de la obra, en 1917: "*Si hay algo que pudiera inducirme a visitar de nuevo a Sulaco (me desagradaría ver todos los cambios), sería Antonia. Y la verdadera razón de ello —¿por qué no decirlo con franqueza?— es que la he novelado sobre mi primer amor*".

Una arqueología de la novelada Sulaco nos llevaría a descubrir, además de Puerto Cabello, la ciudad de Valencia, cuya calle Constitución se menciona en *Nostromo*, así como muchos otros ambientes sudamericanos propios de Paraguay, Ecuador, Chile, etc., que Conrad recorrió por aquellos años. El mismo nombre de Sulaco pertenece a una sierra de Honduras. En cuanto a Costaguana, la apócrifa república que tiene por capital a Sulaco, aunque algunos supongan que su nombre es una invención hecha a partir de Costa Rica, no deja de recordar a Naguanagua, para entonces un pequeño villorio a la entrada norte de Valencia, al que Eastwick también se refiere. Cualquier intento de precisión en este punto sería tan imposible como inoficioso. Todas las visiones de lugares y gentes debieron de entremezclarse en los recuerdos del novelista, hasta confundirse en un solo pueblo reconstruido por la memoria y las lecturas. No obstante, sólo una vez se menciona en *Nostromo* al pueblo de Aroa para aludir al particular tejido de una hamaca. ¿Visitaría Conrad a

### EN UN PLATÓN SOLITARIO

Aroa, distante unas pocas leguas de Tucacas y unida a ella por el primer ferrocarril que tuvimos? Desde mucho antes de su arribo, una compañía inglesa había tomado a su cargo la explotación de las minas de cobre que pertenecieron a El Libertador.

Por otro precedente viajero, el inglés John Hawkshaw, llegado en 1832, tenemos noticia de la primitiva actividad de los mineros de Aroa: más de mil animales se empleaban en el transporte del mineral por el tortuoso camino de recuas hacia Yumare, que era la primera estación sobre el río. Allí el cobre era colocado en botes de fondo plano, que transportaban de cuatro a ocho toneladas. Río abajo llegaba a Boca de Aroa, de donde, tras ser llevado en barcas hasta Tucacas, salía finalmente de este puerto para Inglaterra. La llegada del ingeniero Hawkshaw tuvo que ver precisamente con la construcción del tren de Aroa, pues el río volvíase exiguo durante el semestre de sequía, mientras que en tiempos de lluvias el lodazal hacía resbalar y caer a las mulas. En *Nostromo* hallaremos como principal motivo de la disputa de Costaguana el producto de una mina, pero no de cobre como la de Aroa, de la que Conrad tiene noticia por el libro de Eastwick, sino de plata. Como la nieve, la plata, que sepamos, no existe en las inmediaciones de ese litoral. Así y todo, quien vaya a nuestro Sulaco en los actuales días, quien visite los restos de las máquinas y edificaciones que en Aroa dejaron los británicos, si ha leído una página de *Nostromo*, si recorre reverente el apacible cementerio de

*EUGENIO MONTEJO*

los mineros ingleses construido al socaire de la montaña, no dejará de evocar al joven marinero polaco que a fines del pasado siglo se detuvo en nuestras costas.

Este es el paisaje adonde me encamina el recuerdo que sirve de pretexto a la presente crónica. He andado por él en tiempos en que contaba la edad de Conrad cuando lo recorrió y también después, aunque, como él, para protegerlo en mi memoria no haya deseado comprobar los cambios que fatalmente han ocurrido. Es verdad que por serme familiar desde niño su luz, no puedo acreditarme el asombro de los forasteros nórdicos. Y sin embargo, me ha asombrado siempre, nadie escapa a sus hechizos. La ruta de Valencia hacia el mar no tenía entonces la congestión que el turismo ha terminado por atraerle. En aquellos años podíamos cuando lo deseábamos, y lo deseábamos a menudo, bajar hasta Tucacas por entre los palmerales que flanquean la vía a uno y otro lado. No sabría evocar mi juventud sin la delicia de esas excursiones marinas, que muchas veces eran sólo un pretexto para ir a visitar a Ana Enriqueta Terán, la exquisita poetisa que se había ido a vivir con su esposo José María Beotegui en uno de los parajes entonces más apartados. Bajar a ver a Ana, a oírla decir sus poemas con su conmovedora voz de sacerdotisa, frente a aquel mar misterioso, era, pues, motivo frecuente de nuestros continuos viajes. Como no había teléfono ni mensajero en aquellos lugares, solíamos llegar sin anunciarnos. Retengo nítida la imagen de un día en que la encontramos rodeada de

### *EN UN PLAYÓN SOLITARIO*

niños del caserío, a quienes enseñaba a leer en un largo mesón mal claveteado. En otra ocasión, de noche, a la luz de la vela, tratábamos de localizar en la Biblia, inducidos por ella, el rastro de un ángel enigmático que se menciona no sé dónde.

Mi recuerdo, sin embargo, se ubica más lejos, en un promontorio desolado, al final de una tarde. Había bebido entonces y el sopor del alcohol me adormeció durante el viaje, acurrucado en la parte trasera del automóvil. Junto con el amigo que me llevaba, a quien otros esperaban para salir de pesca, abordé una lancha y volví a adormecerme. Era ya el fin de la tarde cuando desperté en altamar, con el considerable temor de quien no sabe nadar y ve en el mar abierto la noche que se aproxima. Quedaban, por suerte, algunos islotes no lejanos e insté a los amigos a que me dejaran allí donde podía sentirme más protegido. Con desgano, puesto que los desviaba de su ruta y ya habíamos llegado retrasados, consintieron en bajarme y prosiguieron en su pesca de tortugas. Este es el lugar adonde me lleva la presente evocación. El barco de Conrad, como el de Hawkshaw, como tantos otros, debió de hacer muchas veces este camino. El viento húmedo y fuerte tras desabotonarme la camisa me la suspendía horizontalmente como el ala de un pájaro. Solo, en aquel promontorio deshabitado, comencé a caminar por la orilla de la playa sin rumbo fijo. Tras mucho andar divisé a lo lejos la sombra de algo que parecía un hombre. Apuré la marcha en dirección a la sombra y pronto advertí que, en vez de uno,

EUGENIO MONTEJO

eran dos hombres, y que había, además, una humilde casucha de pescadores a su lado. El bulto mayor que divisaba correspondía a un hombre de pie, el más joven de los dos, mientras el otro, echado en la arena, se resisitía a entrar en la casa. Eran, luego supe, dos pescadores, padre e hijo, y el padre había bebido mucho más que yo. Con filial devoción quería el muchacho llevarlo a reponerse de su ebriedad. Cuando por fin estuve frente a ellos, los saludé y traté de presentarme. El viejo pescador me tendió la mano diciéndome: —“Mucho gusto. Soy el poeta Teófilo Salazar”. Aquella frase obró un efecto superior a mis expectativas. Me había despertado hacia poco en una lancha, mar adentro; luego, por propia voluntad, me habían abandonado en un playón solitario, y ahora el primer hombre con quien me topaba era nada menos que un poeta. Tal vez, víctima de tantas inesperadas impresiones, mi turbación dejó entrever una sonrisa. El viejo pescador creyó percibir un rasgo de incredulidad y me ripostó al punto: —“¿No lo cree, verdad? ¿Cómo me dijo que se llamaba?” Con voz seria repetí mi nombre, reprochándome en secreto mi confusión que podría, contra mi deseo, aparentar descortesía. Volteó hacia el poniente la cabeza, que se cubría con un sombrero de cogollo raído y afilado en la punta. Quedaba, lo recuerdo bien, un último lampo de sol que ya pronto iba a ennegrecerse, y de allí súbitamente, con el relámpago de los improvisadores populares, como se hace una llama con la punta de un tizón, pareció tomar las palabras que me dijo:

EN UN PLATÓN SOLITARIO

*Oculto el sol su reflejo  
y todo arde como Atenas,  
sentado en la blanca arena  
se hallaba Eugenio Montejo.*

Me impresionó su prontitud para improvisar, la innata habilidad para hilvanar las rimas y, sobre todo, esa indatable mención del fuego de Atenas, así como el verbo en pretérito del último verso, mediante el cual, no sé por qué, la celeridad de sus palabras me situaba en el pasado aunque me encontraba delante suyo. Sentado en la arena tampoco estaba, no recordó haberme sentado, pero él quiso retratarme contemplando el ocaso desde su propia perspectiva. Sentí también deseos de responderle, de hacerle ver que mi sonrisa no era la de un incrédulo descortés, sino la del forastero que, por suerte, inesperadamente encuentra a un amigo. Lo hice de igual forma, preguntándole primero el nombre e improvisándole de seguidas, aunque a decir verdad con ventaja respecto de él pues ya había memorizado su nombre. Le dije:

*—Ay, Teófilo Salazar,  
pescador de esta ribera,  
quién al cantar te dijera  
lo que te dice la mar.*

Mis palabras disiparon sus dudas y consiguieron lo que su hijo, hasta entonces, no había logrado. El viejo

EUGENIO MONTEJO

poeta marinero, cuyo curtido rostro parecía encarnar el personaje de la célebre balada de Coleridge, se levantó y tendiéndome la mano me dijo: —"Venga, vamos a hacer un sancocho". Me enteré entonces de que el hervido de pescado, el cotidiano *sancocho* de los marineros, se cocina con agua de mar, y así se dispuso a hacerlo ante mis ojos, en una olla que ardía sobre grandes leños en la oscuridad de la noche. Cuando mis amigos regresaron inquietos a buscarme, los sorprendí con una sabrosa cena que aguardaba por ellos en la rústica cabaña.

¿Qué será de tu vida, Teófilo Salazar, humilde poeta de mi pueblo? Me traje escrita por tus manos esa cuarteta, regalo de tu irrepetible ingenio, para cerciorarme de que yo mismo no la había inventado. Tiene tu letra de palotes largos como mástiles que aún conservo entre mis papeles preferidos. No volví más a ese playón solitario. Quise preservar avaramente este recuerdo y nunca, hasta hoy, me sentí lo bastante fuerte para anotarlo. En tu voz de viejo marinero escuché la voz del mar como un venturoso regalo que aquella tarde de juventud trajo a mis oídos. Era la voz del mar que a través de tus palabras asociaba mi nombre a la poesía, comprometiéndome con el canto plural de mi pueblo. La enigmática voz de sus oleajes alertándome sobre el fin de mi mocedad, que ahora reencuentro en los cuatro versos de tu estrofa, alumbra da por el eterno fuego de Atenas.



## *Imagen de Alejandro Rossi*

En Buenos Aires, una tarde a finales de la década de los setenta, José Bianco me hablaba elogiosamente de la obra de Alejandro Rossi. El afable Pepe Bianco, el reconocido Palinuro de la revista *Sur*, no solía prodigarse en opiniones acerca de obras contemporáneas; era poco frecuente oírle espontáneos comentarios sobre autores de nuestros días. Ante un elogio suyo convenía aguzar las orejas. Creo que era sobre todo la pericia estilística de Rossi lo que Bianco resaltaba, el reconocimiento de una escritura dueña de su tono, cuya destreza no andaba detrás de la frase hermosa, sino recalcándonos la precisión y las formas de accesible lucidez. Si en algo era perito Bianco precisamente era, bien lo sabíamos, en otear los logros de un determinado estilo, la concreción personalizada de una manera, vale decir, en identificar en las obras ajenas la conquista de ese difícil punto medio entre llaneza y afectación, los dos polos en que se ha debatido desde antiguo la escritura de nuestra lengua. Al cabo de veintitrés años en la redacción de *Sur*, de una larga vida destinada a la literatura, se comprende que pocos textos podían causarle sorpresa, casi ninguno proponerle secretos. Se refería Bianco entonces a los escritos de Rossi que

EUGENIO MONTEJO

luego integrarían su celebrado *Manual del distraído*, aunque tenía claro que uno de los caminos para acceder a esa precisión de tono y concepto era su anterior obra *Lenguaje y significado*, libro de contenido sistemático y rigor constructivo.

Al recordar ahora sus palabras me parece natural que el *Manual* de Rossi se haya ganado la adhesión crítica de Bianco. La colección de ensayos y narraciones compilados en el libro ponen de manifiesto la práctica de un gusto literario tan cultivado como exigente. Los personajes de los relatos que allí se incluyen a menudo entremezclan como parte de sus argumentos discusiones sobre literatura, problemas estilísticos o preocupaciones por las técnicas narrativas. La ironía, la erudición cabal y, por ello, nunca deliberadamente exhibida, el empeño en resaltar lo inobservado por muchos, la entonación variada y cordial pero que puntualiza muy bien sus diferencias, la estricta certificación del adjetivo, son todos rasgos de una escritura potenciada, capaz de recomendarnos como distraído a quien es ante todo un experto en atención. Tales rasgos no podían pasar inadvertidos por Bianco. ¿Leería en ellos una prolongación de su propia pericia estilística o la de algún otro eminente agremiado de *Sur*? El propio Rossi ha reconocido en un comentario sobre Borges su particular afición a la obra del impar maestro argentino, y el empleo de ciertos deliberados giros así parece confirmarlo, aunque el ritmo nervioso y la personal impronta marquen la diferencia.

### IMAGEN DE ALEJANDRO ROSSI

En una ingeniosa novela de Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, un narrador contrata a un detective privado para que le ayude a recuperar los personajes que se le han extraviado. Llego a creer que desde sus primeras páginas el *Manual* de Rossi procura encomendarnos la búsqueda de su lector ideal, el intransferible destinatario de sus escritos. El hecho de que quien lea pueda reconocer en sí mismo las señas de ese devoto extraviado no hace sino convertir el problema en paradoja, pues el distraído que sea capaz de auto-reconocerse ya va dejando de serlo. "Lector imposible", lo llama Rossi en la introducción de la obra, si bien al mismo tiempo se muestra proclive a aconsejar a quien abra las páginas de su libro: "Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle". El detalle, no dejemos de subrayarlo, es el talismán del distraído.

En casual sintonía con las preferencias de nuestro fin de siglo por los textos breves y la anotación fragmentaria, el libro reúne una variada selección de escritos que van desde el ensayo enjundioso al ensayo semi-narrativo, cuando no al relato propiamente dicho. En sus páginas alternan las imágenes de presencias muy reconocibles, como la del renombrado filósofo José Gaos, con la apócrifa pero no menos decisiva del entrañable maestro Juan de Mairena. El carácter misceláneo define una predilección, claro está, pero poco justificaría el éxito de la obra si en la costura de todos sus párrafos no interviniera algo que me atrevería a definir como una de las contraseñas

*EUGENIO MONTEJO*

de nuestro actual tiempo latinoamericano: una prosa modélica, cuyo preciso registro y desenvuelto nos escolta a cada línea como parte de un juego que intencionalmente trata de recalcar el valor axial de las palabras. “Un museo de páginas perfectas”, ha afirmado Adolfo Castañón de los hallazgos de esta escritura que, como la de Guillermo Sucre o la de Hernando Valencia Goelkel, viene a concretar en su hechura, en su inteligentísimo cuidado, las formulaciones de una nueva moral.

En uno de sus más definitivos apólogos enuncia sabiamente Confucio que el modo de corregir a un reino prostrado por el envilecimiento, la corrupción, los nefastos gobiernos, las guerras y pillajes, etc., consiste en emprender de forma radical el ordenamiento del lenguaje. Con la verificación de las palabras podremos ordenar el pensamiento, así será posible, dice el maestro, poner orden en la casa y, progresivamente, en la parroquia, el municipio, el distrito, hasta conseguir restablecer el orden en todo el reino. En el centro de la armonía social, y fatalmente dependiendo de ella, coloca el sabio la vigilancia de la palabra. A lo largo de los tiempos no han sido pocos los autores que reiteran un parecer afín al viejo enunciado confuciano. “Nuestro primer deber de escritor —afirmó Sartre en 1947— es devolver la dignidad al lenguaje. Desconfío de lo incommunicable, que es la fuente de toda violencia”.

El periplo literario de Alejandro Rossi, si nos atenemos a la secuencia de sus publicaciones, principia por el

### IMAGEN DE ALEJANDRO ROSSI

ensayo sistemático y poco a poco va derivando hacia la nota ensayística variada, con despuntes narrativos, hasta que la narración ha terminado por adueñarse de sus trabajos recientes. Un texto notable de los primeros que componen el *Manual* es el intitulado, así en plural, “Relatos”, para mi gusto uno de los más definitorios del conjunto. Se reproduce en él la recreación de una íntima vivencia de la niñez, que el escrúpulo o la defensa lleva a referir de modo oblicuo, mediante una técnica de composición indirecta. El acontecimiento narrado acaso resulte, por cercano, demasiado implicate, lo que lleva al autor a preferir el uso de la tercera persona que obra como intermediario y neutral espejo: el relato —tal es el sujeto principal que se invoca a lo largo de la narración—, asume este fin de modo autónomo. El relato, como sujeto de lo que se narra, cumple aquí la misma función que el velazqueño espejo de *Las meninas*. Los complementarios datos biográficos nos aclaran los diversos puntos del itinerario de un viaje familiar, decidido por los padres, desde la Italia de 1942 hasta las costas venezolanas. Vemos acumularse los incidentes sin que ninguno resulte prescindible. Al término del viaje, la bahía de Puerto Cabello, el puerto que frecuentó de joven el marinero polaco Joseph Conrad y que más tarde recrearía en su novela *Nostromo*, el mismo desde donde, en viaje inverso, unas décadas antes que Rossi partiera a Italia el niño Vicente Gerbasi, es el punto de arribo a Venezuela. La técnica de narración indirecta le permite abordar rápida-

EUGENIO MONTEJO

mente lo esencial, siguiendo sin demora las prosecuciones de la intriga. El argumento ha podido servir para una tramada novela de aventuras de muchas páginas. Rossi ha sabido fijarlo en unos pocos folios, los suficientes para saldar una antigua deuda con la memoria y regalarnos una pieza inmejorable.

Las demás narraciones que predominan al final del *Manual* son cada vez más autónomas, y a su modo preludian los aciertos de sus cuentos publicados en más cercana fecha. El ensayista y estilista que hay en Rossi comparte sus logros con el feliz creador de los admirables relatos de su madurez. Y sin duda por ello, me doy cuenta ahora, en el recordado elogio de Bianco estaba ya implícito el reconocimiento del notable narrador que leemos en nuestros días, pues toda verdadera lectura forma parte de un menester adivinatorio. Pienso que cuentos como "Sedosa, la niña" bien pueden prestigiar cualquier antología del género, sobre todo por su minucioso reto al lector y el conocimiento narrativo implícito en su desarrollo. Y si menciono ahora este cuento entre otros suyos igualmente excepcionales, es además porque, aunque su ambiente pueda parecer común a otras regiones latinoamericanas, creo reconocer en él la concreción de un dibujo inconfundiblemente venezolano. Los sagaces reparos a algunas caprichosas invenciones de *El otoño del patriarca*, insertos en una de las recensiones más comprensivas y perspicaces que se han publicado acerca de esta obra, deben reeleerse desde la perspectiva de este ina-

### *IMAGEN DE ALEJANDRO ROSSI*

pelable conocimiento de nuestras tierras y la memoria de sus gentes.

“Iríamos a Venezuela, la patria de mi madre”, dice la línea del recuerdo al contarnos la ya comentada partida de Italia en 1942. Rossi después ha vivido, lo sabemos, en varios países y, desde hace bastantes años, en la ciudad de México. El periplo de su quehacer literario nos ha mostrado al penetrante ensayista convertido en afamado narrador. En un plano más íntimo, sus cuentos parecen insinuar también un viaje a “la patria de mi madre”, la tierra materna, en especial a ciertos lugares y personajes entrevistados o contemplados por las calidoscópicas rendijas del sueño y de la historia.





## *El taller blanco*

Quienes en nuestros días se sienten atraídos por el aprendizaje de la escritura poética, pese a tantos impedimentos que procuran disuadirlos, no sabemos si para bien o para mal, pueden al fin y al cabo encaminar su vocación a través de un taller de poesía. El experimento es novedoso entre nosotros, pero cuenta, como en muchas otras partes, con un manifiesto número de defensores y detractores. La tentativa, sin embargo, aunque opera de forma más o menos idéntica, esto es, congregando a un guía y a una seleccionada docena de participantes, puede proporcionar resultados tan dispares como los mismos grupos que la integran. Depende en mucho de la formación y sensibilidad de los concurrentes, y sobre todo del clima fraterno y cordial que a través de la práctica llegue a establecerse. Lograr desde el inicio que cada uno distinga su voz en el coro, que no perciba en el guía más que a un persuasivo interlocutor, en vez de un conductor hegemónico, constituye sin duda un buen punto de partida. El hábito de la discusión fecunda, los estímulos al trabajo, el respeto mutuo y todo lo que, para usar una expresión de Matthew Arnold, podríamos llamar “la urbanidad literaria”, se seguirá naturalmente de ello solo.

EUGENIO MONTEJO

No desestimo, por mi parte, la conveniencia de los talleres, aunque me sienta secretamente escéptico respecto de sus alcances. Alimento el prejuicio, algo romántico, es verdad, de que la poesía como todo arte es una pasión solitaria. Una multitud, como advierte sagazmente Simone Weil, no puede ni siquiera sumar; el hombre precisa abstraerse en soledad para ejecutar esta simple operación. Por eso quizá el título puesto por Schönberg a sus *Memorias* se me antoja uno de los más apropiados para resumir las peripecias de una vida consagrada al arte, a cualquier arte: *Cómo volverse solitario*. Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros.

Sé que muchos replicarán que en poesía, amén de los dones innatos, cuenta un lado artesanal, propiamente técnico, común también a las demás artes tanto como a las modestas labores de orfebres. Son los llamados secretos del oficio, cuyo dominio es en cierta medida comunicable. No faltará, por otra parte, quien me recuerde el conocido apotegma de Lautréamont: *la poesía debe ser hecha por todos*. El acervo del folclor parece confirmar el triunfo de esta contribución múltiple y anónima; según ella, las palabras se van puliendo al rodar entre los hombres, como las piedras de un río, y las que perviven resultan a la postre las más estimadas por el alma colectiva. Todo ello es verdad, con tal que no olvidemos que en cada instante de este proceso ha existido un hombre real, que

## EL TALLER BLANCO

nunca fueron varios, por innombrado que lo creamos. Sí, la poesía debe ser hecha por todos, pero fatalmente escrita por uno solo.

En cambio, cuando corresponde a los procedimientos artesanales, a los secretos de hechura, a toda esa vasta zona que con sumo ingenio analiza R. G. Collingwood en su libro *Los principios del arte*, me parece que es éste el campo verdaderamente propicio al cual la gente del taller puede consagrarse. Puesto que escribimos en nuestra lengua, es en ella principalmente, vale decir en las creaciones que conforman su tradición, donde averiguaremos el cómo de su íntimo gobierno; del *qué* y del *cuándo* bien podemos aprender no sólo en la nuestra, sino en cuantas lleguemos a conocer.

La palabra taller tiene, según el Diccionario de la Real Academia, dos acepciones, una concreta y otra figurada. La primera se refiere al lugar en que se trabaja una obra de manos. La segunda habla de la escuela o seminario de ciencias donde concurren muchos a la común enseñanza. El taller de poesía tiene de una y de otra. Lo es en sentido real y figurado a la vez. Hay obra de mano como también participación en el común aprendizaje. Tal como existen hoy por hoy, yo y quienes cuentan más o menos mi edad no los conocimos. No tuvimos la dicha o desdicha de reunirnos para iniciarnos en el mester de poesía. ¿Dónde, pues, fuimos a aprenderlo? Otros responderán de acuerdo con sus personales derivaciones. En cuanto a mí, he dicho que no asistí a ningún lugar donde ganarme

*EUGENIO MONTEJO*

la experiencia del oficio. Así al menos, porque lo creía, lo he repetido. Quiero rectificar ahora este vano aserto pues no había reparado en que, siendo niño, muy niño asistí intensamente a uno. Estuve mucho tiempo en el taller blanco.

Era éste un taller de verdad, como es verdad el pan nuestro de cada día. Mi padre había aprendido de muchacho el oficio de panadero. Se inició, como cualquier aprendiz, barriendo y cargando canastos, y llegó a ser con los años maestro de cuadra, hasta poseer más tarde su propia panadería, el taller que cobijó buena parte de mi infancia. No sé cómo pude antes olvidar lo que debo para mi arte y para mi vida a aquella cuadra, a aquellos hombres que, noche a noche, ritualmente, se congregaban ante los largos mesones a hacer el pan. Hablo de una vieja panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa toma cuerpo lentamente durante la noche antes del horneo. Son los seculares procedimientos casi medievales, más lentos y complicados que los actuales, pero más llenos de presencias míticas. El sentido del progreso redujo ese taller a un pequeño cubículo de aparatos eléctricos en que la tarea se simplifica mediante empleos mecanizados. Ya no son necesarias las carretadas de leña con su envolvente fragancia resinosa, ni la harina se apila en numerosos cuartos de almacenaje. ¿Para qué? El horno en vez de una abovedada cámara de rojizos ladri-

## EL TALLER BLANCO

llos, es ahora un cuadrado metálico de alto voltaje. Me pregunto, ¿podría un muchacho de hoy aprender algo para su poesía en este enmurado cuchitril? No sé. En el taller blanco tal vez quedó fijado para mí uno de esos ámbitos míticos que Bachelard ha recreado al analizar *la poética del espacio*. La harina es la sustancia esencial que en mi memoria resguarda aquellos años. Su blancura lo contagiaba todo: las pestañas, las manos, el pelo, pero también las cosas, los gestos, las palabras. Nuestra casa se erguía como un iglú, la morada esquimal, bajo densas nevadas. Por eso, cuando años más tarde contemplé por primera vez en París la apacible nieve que caía, no mostré el asombro de un hombre de los trópicos. A esa vieja amiga ya la conocía. Sentí apenas una vaga curiosidad por verificar al tacto su suave presencia.

Hablo de un aprendizaje poético real, de técnicas que aún empleo en mis noches de trabajo, pues no deseo metaforizar adrede un simple recuerdo. Esto mismo que digo, *mis noches*, vienen de allí. Nocturna era la faena de los panaderos como nocturna es la mía, habituado desde siempre a las altas horas sosegadas que nos recompensan del bochorno de la canícula. Como ellos me he acostumbrado a la extrañeza de la afanosa vigilia mientras a nuestro redor todas las gentes duermen. Y en lo profundo de la noche lo blanco es doblemente blanco. No falta la luna en los muros, sobre la leña, las mesas, las gorras de los operarios. ¡Los doctos y sabios operarios! Hay algo de quirófano, de silencio en las pisadas y de celeridad en los

*EUGENIO MONTEJO*

movimientos. Es nada menos que el pan lo que silenciosamente se fabrica, el pan que reclamarán al alba para llevarlo a los hospitales, los colegios, los cuarteles, las casas. ¿Qué labor comparte tanta responsabilidad? ¿No es la misma preocupación de la poesía?

El horno, que todo lo apura, rojea en su fragua espolcando a quienes trabajan. Los panes, una vez amasados, son cubiertos con un lienzo y dispuestos en largos estantes como peces dormidos, hasta que alcanzan el punto en que deben hornearse. ¿Cuántas veces, al guardar el primer borrador de un poema para revisarlo después, no he sentido que lo cubro yo mismo con un lienzo para decidir más tarde su suerte? Y nada he dicho de aquellos jornaleros, serenos y graves, encallecidos, con su mitología de arrabal, de aguardiente pobre. ¿Debo buscar lo sagrado más lejos en mi vida, pintar la humana pureza con otro rostro? Cristo podía convertir las piedras en panes, por eso estuvo más cerca de la carpintería, ese hermoso taller de distinto color. Para estos hombres, que no me hablaron nunca de religión, acaso porque eran demasiado religiosos, Cristo estaba en la humildad de la harina y en la rojez del fuego que a medianoche comenzaba a arder.

Del taller blanco me traje el sentido de devoción a la existencia que tantas veces comprobé en esos maestros de la nocturnidad. La atención responsable a la hechura de las cosas, la fraternidad que contagiaba un destino común, en fin, la búsqueda de una sabiduría cordial que no nos induzca a mentirnos demasiado. ¿Cuántas veces,

### *EL TALLER BLANCO*

mirando los libros alineados a mi frente, no he evocado la hilera de tablones llenos de pan? ¿Puede una palabra llegar a la página con mayor cuidado, con más íntima atención que la puesta por ellos en sus productos? Daría cualquier cosa por aproximarme alguna vez a la perfecta ejecutoria de sus faenas nocturnas. Al taller blanco debo éstas y muchas otras enseñanzas de que me valgo cuando encaro la escritura de un texto.

El pan y las palabras se juntan en mi imaginación sacralizados por una misma persistencia. De noche, al acodarme ante la página, percibo en mi lámpara un halo de aquella antigua blancura que jamás me abandona. Ya no veo, es verdad, a los panaderos ni oigo de cerca sus pláticas fraternas; en vez de leños ardidos me rodean centelleantes líneas de neón; el canto de los gallos se ha trocado en ululantes sirenas y ruidos de taxis. La furia de la ciudad nueva arrojó lejos a las cosas y al tiempo del taller blanco. Y sin embargo, en mí pervive el ritual de sus noches. En cada palabra que escribo compruebo la prolongación del desvelo que congregaba a aquellos humildes artesanos.

Tal vez, de no haber asistido a sus cotidianas veladas, de no inmiscuirme en las hondas ceremonias de sus labores, habría de todos modos buscado cauce a mi afán de poesía. El grito de Merlín me habría tentado siempre a seguir su rastro en el bosque. Sin embargo, no puedo imaginar dónde, sino allí, habría aprendido mi palabra a reconocerse en la devoción sagrada de la vida. Anoto esta

*EUGENIO MONTEJO*

última línea y escucho el crepitar de la leña, veo la humareda que se propaga, los icónicos rostros que van y vienen por la cuadra, la harina que minuciosamente recubre la memoria del taller blanco.



## *Las piedras de Lisboa*

Lisboa ha crecido frente a una inmensa boca de río que arrastra al mar, hora tras hora, las imágenes de sus casas y de sus gentes. Hablar de ella a partir de la presencia unánime del agua resulta un requisito que en cualquier página, por abreviada que se pretenda, no puede omitirse. El agua circunscribe su suelo, prolonga su paisaje y predomina en todas las estampas que el viajero encuentra a su paso por ella: en las grabadas por antiguos dibujantes que subrayan su nombre en muchas lenguas: Olissipo, Lissabona, Lisbonne, Lisbon, Lisboa..., y en las que cada quien graba para sí al contemplarla desde alguna de sus amables colinas. Y sin embargo, la imagen íntima de la ciudad hemos de indagarla ya no a partir del agua sino de las piedras, del peculiar diseño que mediante la combinación de las piedras adorna sus calles y veredas. Se dirá que esta segunda imagen es sólo un reflejo de la primera, que los arabescos del empedrado reproducen el cambiante espejo de su río. No obstante, muchas otras ciudades han surgido a la orilla de una ensenada o de un estuario y no por eso poseen el pétreo bordado de adoquines con que cuenta Lisboa.

EUGENIO MONTEJO

A la hora de nombrarla no le seríamos fiel del todo si no empezamos por sus piedras, por lo que éstas singularizan del espíritu de la ciudad. Todas sus calles están cubiertas de pequeñas piedras combinadas mediante una artesanía meticulosa que el viajero puede contemplar dondequiera que vaya. No faltará la ocasión en que sorprenda a los empedradores ocupados en su minucioso trabajo. Los *calceteiros* tardan días y días acucillados, colocando con admirable pericia los finos rectángulos de piedras negras y blanco-perlas hasta dar forma a la figura elegida. ¿De dónde proviene esta común necesidad que tantas horas y esfuerzos consume? En una época en que prevalece la prisa práctica, el afán del lisboeta por el decorado de sus avenidas y paseos parece contrariar adrede el más acatado principio moderno. Los empedradores desechan el burdo empleo del asfalto que, para ser pisado por la gente que pasa, en otros países resulta harto suficiente. ¿Qué los lleva a fijar una a una tantos millares de piedras? ¿Por qué se dibujan con ellas arabescos, guirnaldas, emblemas o caprichosas geometrías?

Nunca para el lisboeta serán demasiadas las piedras de sus calles ni las horas que tarde en combinarlas. El mapa sentimental de la ciudad, entretejido en la memoria colectiva, nada tiene que ver con las horas veloces de la modernidad. Los fieles empedradores, como el mítico *Ocnos* reivindicado por Cernuda, se entretienen en la hechura de sus diseños sin importarles quién vendrá a pisarlos. Es verdad que otras ciudades creadas por los

### LAS PIEDRAS DE LISBOA

lusitanos, dentro y fuera de sus fronteras, muestran también en diversos lugares el mismo adorno en sus adoquines. Si entre todas debe destacarse a Lisboa es porque, como se sabe, ese arte nació en su suelo y, en cierta forma, al propagarse por el mundo procura reproducirla en otros espacios lejanos. La artesanía de los *calceteiros*, en todo caso, es reivindicada en Portugal como parte indispensable del paisaje urbano, y como tal se la enseña en talleres especiales que velan por su continuidad en el futuro.

A la hora de indagar en dónde arraiga esta compartida necesidad de decorar el pavimento puede sernos útil el auxilio de la lingüística. Las piedras al fin y al cabo son signos con los que algo sabido o no sabido viene a decirse. La lengua portuguesa aún al encanto de su sonoridad melodiosa varios rasgos que la distinguen entre los idiomas neolatinos. Uno de éstos es, por ejemplo, el empleo del infinitivo personalizado, inexistente en los demás idiomas románicos. Otro, no menos singular, tal vez puede arrojar alguna luz sobre la significación que nos ocupa. Me refiero a la forma pronominal mediante la cual el hablante se dirige oblicuamente a su interlocutor. Se trata del llamado *pronombre de tratamiento*, una reminiscencia arcaica, celosamente preservada hasta hoy en el habla cotidiana. En tanto que otras lenguas occidentales esquematizan sin distinguir la figura del oyente con un solo pronombre, o dos a lo sumo, el portugués posee tres. Dice *tú*, *usted* y, más frecuentemente con el verbo en ter-

cera persona, dice *el señor*... Esa tercera vía sesgada, tan expresiva de la psicología de sus gentes, acaso guarda una relación secreta con el dibujo de sus empedrados. Es posible que sin la forma pronominal mediante la cual nos dirigimos a otro ya no como tú ni usted sino como él, no se habría identificado el deseo de decorar piedra a piedra los patios y avenidas. Se trata de un recurso que introduce una zona neutra, un ámbito indefinido que, por menos concreto, confiere a la persona designada cierto atributo intemporal, como si se deseara separarla de su sombra. Y es ese espacio neutro entre hablante y oyente el que va a ser reproducido en los dibujos de las piedras. No por azar en el pronombre de tratamiento se manifiesta una de las diferencias radicales entre el habla portuguesa y el habla brasileña.

Los signos de esta “gramática de piedras”, como acertadamente la llama Jean Marc Benedetti, no sólo se encuentran en el suelo, también de allí se elevan para recubrir fachadas y paredes mediante el empleo de los característicos azulejos. El arte del mosaico, en efecto, prolonga en los muros la tendencia a revestir los espacios de ornamentos, figuras y detalles geométricos. No es raro, por tanto, que tales elementos se introduzcan de modo determinante en las obras de sus artistas, como es el caso de la pintora Vieira da Silva.

El esmero que se vale de piedras y mosaicos para decorar las calles y las casas es igualmente apreciable en las líneas de su arquitectura, en la que más allá de los

### *LAS PIEDRAS DE LISBOA*

estilos epocales se advierte el deseo de hacer visibles realidades sentimentales. La armonía con que se integran los barrios entre los planos de sus colinas revela el cuido del hombre a quien el mar ha enseñado a amar la tierra firme. Recordemos que los griegos distinguían, al hablar de los hombres, entre los vivos, los muertos y los que estaban en el mar. La incertidumbre y sus enseñanzas para sobreponerse a la fatalidad ha acompañado durante siglos la vida marinera de los hijos de Lisboa.

Afirmaba Pessoa que los portugueses, una vez cumplida la hazaña de descubrir el camino a la India, se habían replegado sobre sí mismos para no hacer nada después. Más allá del efecto que procuran las palabras del poeta, cabría explicarse tal ensimismamiento por la contemplación de su capital, por ese culto tan hondo del arraigo que dio origen a la palabra *saudade*. Dice mucho, a propósito de ello, que el célebre creador de los heterónimos, una vez reintegrado a su seno de donde lo habían separado sus mayores, no intentara dejarla un solo día. En la singular relación del hombre con el tiempo, en la postergación de los afanes que se adueña del ánimo contemplativo, se cifra uno de sus más reiterados influjos. El verdadero lisboeta suscribiría sin reparos la afirmación de J. G. Hamann, el Mago del Norte, en el sentido de que es la contemplación, y no la acción, la que da origen a todas las cosas.

Desde hace pocos años la antigua capital del Tajo se ha convertido en uno de los centros predilectos del itine-

*EUGENIO MONTEJO*

rario afectivo contemporáneo. Se divulgan sus imágenes, se la redescubre al visitarla o entreverla en las palabras de sus poetas y escritores. Es significativo que ello ocurra en nuestro fin de milenio, cuando las tendencias modernas han uniformado gran parte de los ambientes urbanos borrándoles cualquier trazo distintivo. Su aspecto apacible, su apariencia de otro tiempo, se gana la simpatía del viajero que procede de sitios gobernados por la prisa mecánica y las conductas automáticas. Nada más lejos de ella que la fría monumentalidad de otras urbes de nuestros días. El énfasis, la opulencia, la necesidad de subrayar el yo, resaltándolo o combatiéndolo místicamente, le son ajenos. Lisboa resulta siempre oblicua a quien la interroga; nos habla como quien a otro se dirige; se vale de la tercera persona. Lo expeditivo, lo abrupto, el tuteo desembozado, no le corresponden. Al igual que en su trato los antiguos practicantes budistas y cristianos se prohibían la mención expresa del yo, imponiéndose circunloquios nominativos, en Lisboa hemos de aguzar el oído para saber cuándo lo que creemos ajeno nos concierne.

Mencioné antes la peculiar relación del lisboeta con el tiempo, capaz de dar la impresión de que los días en su tierra se demoran. Tal es el rasgo que más refieren los viajeros que por primera vez la visitan. Su tiempo, claro está, no transcurre menos veloz que en otras partes, pero el apego como actitud vital se proyecta en la percepción de las horas. El apego supuesto de las horas entre sí y, sobre todo, el apego real a las cosas que las horas idas

### LAS PIEDRAS DE LISBOA

trajeron y que nadie desea despedir. Por eso el antiguo tranvía eléctrico que en otros lugares desapareció hace ya mucho, circula aún por sus calles al lado de los más rápidos automóviles. Y por el apego se preservan, además de las cosas, los comportamientos, las maneras y costumbres. En pocas capitales de hoy es posible, como en ella, ver asomarse a la puerta la vida diaria, mostrándose con la sencillez cotidiana de sus rituales caseros. Al cabo, si las cosas han de mudar no será por el acato instantáneo de las modas del mundo.

En un lúcido ensayo acerca de su ciudad comenta el filósofo Eduardo Lourenço que en su ámbito los contrarios coexisten sin oponerse. El espíritu de la urbe tiende a mezclar las realidades opuestas, la presencia y la ausencia, la memoria y el olvido, la vida y la muerte. Un raro equilibrio anula sus tensiones, dejándolas convivir simultáneamente. Nadie, en su opinión, lo ha comprendido mejor que Fernando Pessoa al legarnos en sus poemas y en su *Libro del desasosiego* una forma artística que funde lo real y lo irreal en una visión única. "Su sola presencia ha cambiado —nos dice— nuestra imagen de Lisboa". Añadamos también que la presencia artística de Pessoa ha sido, como se sabe, una larga ausencia sólo en tiempos recientes recuperada y ya algo emblemática del artista portugués.

Otras muchas vidas y otras muchas obras, portuguesas o no, conocidas o desconocidas, se cruzan en el tiempo irreal de Lisboa. Todas parecen hallar sitio alguna vez

*EUGENIO MONTEJO*

en el viejo tranvía de madera que aún recorre sus calles en declive. Pienso, al concluir esta página, en el poeta y filósofo rumano Lucian Blaga, el más silencioso de los líricos contemporáneos, que permaneció en ella durante más de un lustro en su último destino diplomático, antes de regresar definitivamente a su patria. Lo que de Blaga no he leído acerca de sus horas lisboenses, lo que tal vez no leeré nunca porque lo guardó su mudez solitaria, de algún modo lo veo escrito en las piedras que a un lado y otro despliegan su misteriosa geometría.



## *Recuerdo de José Bianco*

Demorada nos llega la noticia de la muerte de José Bianco. Tan irreparable suceso, desatendido en su momento por las agencias informativas, debió aguardar varios días para venir a nuestro conocimiento. El espacio que pródigamente se reserva entre nosotros al comentario trivial, sobre todo cuando sirve a la intriga política o al escándalo pintoresco, faltó para consignar unas líneas de obituario ante su ausencia. Pienso, sin embargo, que si pudiera enterarse ahora del silencio periodístico que no merece, sonreiría con la sabia resignación del atento lector de los Evangelios que siempre fue. Así creo verlo de nuevo en su apartamento —allá se dice departamento, lo cual tal vez sea menos solitario— de la calle Juncal, frontero a unos viejos árboles tan resignados como él, mientras conversa frente al té de la atardecida. Es un recinto pequeño, pero ha sido compuesto con la misma sobria calidez de sus palabras. Al fondo, sobre los estantes de su biblioteca, se ven alineados los libros que lo acompañan en sus últimos años: viejas ediciones de Chesterton, Proust, D. H. Lawrence, etc. En un ángulo, empastada, la colección completa de *Sur*, tan unida a él en cada página propia o ajena, que puede representarle una suerte de minuciosa autobiografía.

## EUGENIO MONTEJO

Había nacido en Buenos Aires el 21 de noviembre de 1908. Cuando lo conocí, durante mi permanencia en Argentina, a fines de los años setenta, no obstante encarnar una especie de leyenda algo secreta, me impresionó la afable espontaneidad de su trato, con la que, a buen seguro, se cuidaba de la fama. Había pasado a su lado en los últimos años, sin llevarlo tras sí, el carromato del *boom* literario hispanoamericano. Había permanecido por casi veinticinco años al frente de *Sur*, la principal revista literaria del continente, en el centro de una constelación de creadores ilustres, reivindicando en una actitud que cabalmente lo define, su deseo de no estar en evidencia. Fue ésta, por cierto, la cualidad preferida de Jean Paulhan, como él mismo señaló alguna vez al contestar el divulgado cuestionario de Marcel Proust. Y creo haberle comentado en una ocasión la afinidad que le reconocía respecto del maestro francés. Como Paulhan, Bianco había vivido largo tiempo para una revista y, no obstante poseer una certeza de estilo poco igualada, dejó una obra parca: dos narraciones cortas, *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, una hermosa novela, *La pérdida del reino*, y muchos ensayos literarios, algunos recogidos en el volumen *Ficción y realidad*, otros dispersos en revistas y diarios que acreditan un dominio ciertamente magistral de este género.

Mi llegada a Buenos Aires, en 1978, coincidió con el lanzamiento por Monte Ávila de la reedición de *La pérdida del reino*, su novela de título dariano. Al año siguiente

## RECUERDO DE JOSÉ BIANCO

apareció también bajo nuestro sello *Ficción y realidad*. Debo, pues, a la casualidad de hallarme entonces allí que una simple relación editorial me ganase la impagable amistad de José Bianco. El año pasado, el mismo día que lo visité por última vez, había aparecido una fotografía suya en la primera página de *La Nación* junto con el anuncio de que tomaría parte al lado de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, en los actos de la Semana de la Cultura, que patrocina el renombrado matutino sureño. Se quitó de encima el amistoso elogio que le hice con una simpática anécdota: esa mañana, según me contó, el conserje del edificio donde vivía le había dicho: "Oiga, ud. que aparece en los periódicos, pida que nos reparen la acera que se halla intransitable". La acera, o la calzada, como prefieren decir allá, estaba en efecto maltrecha. Refiero esta anécdota porque en buena parte lo retrata. Bianco sabía alternar con literatos encumbrados, con otros de variado rango, así como con el hombre común, pero siempre en un tono muy suyo, donde se mezclaban la sencillez y el natural refinamiento. Nadie podía encontrar extraño, al conocerlo, que en vez de José Bianco, todos lo llamasen Pepe Bianco, o simplemente Pepe, con cariñoso tuteo o voseo más bien, que sintonizaba su manera afable y cordial.

Una paradoja del destino quiso que la obra de Bianco, pese a contar con la admiración de escritores relevantes dentro y fuera de su patria —Borges, Paz, Álvaro Mutis, Alejandro Rossi, entre muchos más, han destacado su

EUGENIO MONTEJO

importancia—, estuviese durante su vida reservada a un público restringido. Mientras otros, sin igualar sus dones, obtenían el reconocimiento del continente, él se mostraba desinteresado de la divulgación propia y proseguía, de tanto en tanto, brindándonos hasta su muerte el ejemplo de un ejercicio intelectual de inalterable exigencia y lucidez. “El menos famoso de nuestros grandes escritores”, ha dicho de él Borges hace poco, en una fina y justiciera página. Tal vez al escribir esto el autor de *El Aleph* pensaba sólo en los escritores argentinos, pero convendría extender también la validez de su aserto a todo el ámbito de la lengua. Sé que esta convicción no me la dicta el afecto, por más que lo afectivo sea siempre efectivo, como repitiera entre nosotros sabiamente Ignacio Burk. Hace pocos días, releendo en pruebas los capítulos de *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, cuya reedición preparó Monte Ávila, me confirmaba en la certeza de lo mucho que es posible aprender sobre el arte narrativo, sobre el placer preciso de la escritura, en esas dos pequeñas obras maestras. Por fidelidad, por devota gratitud de lector, me propuse entonces perseguir las erratas con la misma fórmula de veneno que el personaje de su narración suministra a las ratas: aconitina al diez por ciento.

La construcción de ambos relatos tiene su apoyo en una arquitectura a la vez sutil y premeditada, cuyo dominio consigue hacernos ver que lo narrado brota fluidamente de sí mismo, casi con prescindencia del autor. Bajo esa atmósfera neutra, lo real y lo imaginario propo-

## RECUERDO DE JOSÉ BIANCO

nen ante nosotros imprevistas posibilidades de comprensión. Fue esa cabal destreza para la recreación de luces ambiguas la que como narrador le permitió destacar, en lo más próximo y en apariencia anodino, cuanto de misterioso puede esconderse a nuestros ojos. Sin duda por esto su obra puede ser leída, ya se ha dicho, como un reiterado diálogo entre los entes de la ficción y los de la realidad. No se trataba de una fórmula caprichosa, sino de un credo íntimo, que lo llevó a afirmar, por ejemplo, que Marcel Proust resulta enteramente más real en las páginas de *En busca del tiempo perdido* que en la compilación de sus cartas y documentos. Habría que decir que su aproximación a Proust, sobre quien llegó a dictar algunos cursos universitarios, nace —como advirtió con perspicacia Hugo Beccacece— “de esa especie de eticidad de la expresión literaria que ambos aprecian, del hecho de que una frase *bien* dicha, un pensamiento *bien* expresado, un aspecto *bien* analizado de la naturaleza humana, por más siniestros que resulten, son precisamente un bien. Todo lo humano debe ser dicho, porque nadie debe avergonzarse de la propia condición, sino de la mentira, del ocultamiento”.

Hablo de sus dones creativos, de sus memorables dotes de narrador, pero es preciso reconocer que éstos, así como su pericia para la traducción, se sirven de una escritura sin par, ganada en la experiencia de su arte, de una entonación inconfundible que constituye, a mi parecer, uno de sus legados más decisivos. En *La lengua del*

"*Quijote*" apuntó Ángel Rosenblat que nuestro idioma ha discurrido desde un principio entre dos extremos, representados por la llaneza y la afectación o el afectación, como se dijo al comienzo cuando se acuñó el término con artículo masculino al tomarlo del latín. Creo que buena parte del logro que demuestra la escritura de Bianco se debe al hallazgo de un tono propio, distante por igual de uno y otro extremo, atento a su propia palpitación interna, vertido en una sencillez que no tardamos en comprobar como difícil e inimitable. Sus ensayos y crónicas nos lo muestran siempre disciplinadamente ameno; su erudición guía, no se interpone; posee, en fin, el arte de agradar, de hablar a los otros con la naturalidad de quien se atiene a sentimientos legítimos. Precizando algunos de sus presupuestos estilísticos, anotó hace pocos años, como respuesta a una entrevista de prensa: "El ideal sería escribir espontáneamente, sin preocupaciones de estilo, pero si cumplimos, mal que bien, con nuestro oficio de escritor, debemos confesar que esa espontaneidad es bastante laboriosa. Yo quisiera que el lector no advirtiera el esfuerzo. Una prosa lo más tersa posible, y a la vez familiar, conversada. No retórica, pero la falta de retórica es una retórica como cualquier otra. (...) Quisiera ser lo más liso posible —no me atrevo a decir clásico— y encontrar en lo que escribo la verdadera entonación de mi voz".

Su muerte infortunadamente se anticipó a la reedición de sus dos viejas *nouvelles* que, como homenaje, le preparaba Monte Ávila, acompañándolas de un extenso y

### RECUERDO DE JOSÉ BIANCO

evocativo prefacio que expresamente nos envió, a no dudar imprescindible para quien ahora las lea o vuelva a leerlas. El segundo de estos títulos, *Sombras suele vestir*, procede, como se sabe, de un soneto de Góngora, cuyo hallazgo lírico condensa en su breve estructura muchas de las proposiciones enigmáticas que el sueño suele vestirnos de realidad en su inefable teatro. Un tema muy afin al arte de Bianco, anticipado por el genial cordobés, que hace pensar, más que en Tasso, de quien Góngora lo imitara, en el verso de Dante: *tratando sombras como cosas sólidas*.

Sólo el sueño podría llevarme de nuevo a visitarlo en su apartamento de la calle Juncal, donde, al menos físicamente, ya no se encuentra. “La dulce munición del blando sueño”, con las sombras que éste suele dibujarnos al reproducirnos otra realidad y consolarnos de nuestra memoria, nos la supo recrear admirablemente José Bianco en la perdurable vigilia de su obra.





## *Hombre como paisaje*

Como quizá aconteció a otros poetas de mi generación, aunque leí temprano la obra de Vicente Gerbasi, lo conocí tarde, más tarde de lo que habría deseado. *La Biblioteca Popular Venezolana*, aquella benemérita serie de tan módico precio, puso una *Antología* suya en mis manos, y me acercó al ámbito solar de su palabra poética. A ese ámbito, que se confunde con la impresión de mi primera lectura, me ha llevado cada nueva línea suya que después ha cruzado en mi camino. He vuelto a frecuentar su obra en múltiples ocasiones, pero siempre desde allí, como si precisara de ese espacio para representarme su poesía, aunque ésta llegue a aparecer hoy, y él y yo seamos, fatalmente, otros.

Vine a conocerlo personalmente mucho más tarde, cuando yo doblaba la treintena, pero no adelantaré el pormenor de este recuerdo antes de decir cómo él, más que otros, anduvo presente en mis memorias juveniles. Era en Valencia, la solariega Valencia de la que aún no se había adueñado la industria, y en ella la imagen de Vicente era evocada de continuo, no sólo a través del fervor de sus amigos, sino más concretamente en la luz espejeante y nítida de su paisaje, el cual me resultaba inseparable de

la iluminación verbal de sus poemas. En algunas casas valencianas, además, había podido contemplar pequeños bodegones y dibujos de su juventud, cuadros de factura incierta, mapas titubeantes aunque en algo reveladores de su futura poesía, de los cuales muy poca o ninguna mención he oído después, pero que documentan su temprana devoción por la pintura, aupado entonces por la amistad del pintor Leopoldo La Madriz.

El nombre de Vicente, en aquel tiempo, se me tornaba cada vez más distante, casi siempre asociado al país donde lo retenían sus menesteres diplomáticos. Estaba en Varsovia, Ginebra, Estocolmo o Jerusalem. De tanto en tanto, en revistas y libros, páginas suyas lo traían, y no dejaba de resultarme extraño o paradójico que, aunque su autor se hallaba lejos, el hontanar de aquella poesía, su centro mítico, nos quedara pese a todo tan cerca. Hablo, claro está, del pueblito de Canoabo, cuya apacible geografía palabra a palabra se ha asomado al mundo para recorrerlo a través de sus libros. En una reseña sobre su última obra, *Retumba como un sótano del cielo*, comparé la recreación que de ese pueblo nos ha legado Gerbasi, reiterándola en distintas instancias, con la que sobre su Paterson natal se propuso el norteamericano William Carlos Williams. Sin extremar el paralelo, puesto que se trata de dos creadores que mucho difieren en tonos y procedimientos, es innegable que ambos coinciden en la predilección por sus ambientes originarios. Williams consagró todo un volumen a la comarca de sus primeros

### *HOMBRE COMO PAISAJE*

días, incorporando elementos diversos, algunos inusuales dentro del lenguaje poético, en una notable aspiración que marca un hito para la poesía norteamericana contemporánea. Gerbasi, por su parte, desde sus títulos iniciales, no ha cesado de remitirnos a su color nativo y de contemplar otras atmósferas desde ese núcleo en torno al cual gravita su obra toda.

Vicente se me hacía, pues, remoto y próximo a un tiempo. Fue por aquellos años, principiando la década del sesenta, cuando estuvo entre nosotros el poeta mexicano Carlos Pellicer, quien me insinuó la conveniencia de ir a estudiar a México, pero yo era entonces temeroso de los viajes casi tanto como después lo he sido de quedarme fijo en un lugar. En tertulias de amigos una y otra vez escuchaba anécdotas de Gerbasi. Su aire ausente, su desmemoria, sus silencios. La vez que, tras ser anunciado solemnemente por el chambelán del palacio sueco en la ceremonia de fin de año, pidió que volvieran a cerrar la puerta porque había olvidado ponerse los guantes para presentarse ante el Rey. La ocasión en que quiso entrar al cine con un perro, o cuando, con Otto De Sola, se vino a Caracas en un viaje de aventuras que revivía, a su modo, el de Verlaine y Rimbaud. Me llegaban ecos de su pulcritud respecto del trabajo poético, de su franco desdén por las añagazas que recomienda la política literaria, mientras otros, llamados a la hora, como dice el peruano Eguren, "daban sus gestos, sus gestos, sus gestos"... Esta indiferencia ante el ardid oportunista, como después lo

EUGENIO MONTEJO

comprobé, no es más que legítima confianza en sus dones y secreto convencimiento de que la poesía, si de verdad arraiga en nosotros, muy poco podemos hacer por ella como no sea escribirla lo más fielmente posible.

Vicente se me volvió una sombra a la que me había aficionado, con quien, además, solía conversar desde lejos, discutiendo versos y poemas propios y ajenos. Años más tarde, cuando llegó la ocasión de encontrarnos, nada de esto le dije, pero el momento recompensó con creces mi viejo deseo de conocerlo. Él había sido comisionado por los directores del Instituto de Cultura y Bellas Artes justamente a su pueblo, donde se proyectaba, a sus instancias, la creación de un taller popular de cerámica. Se trataba de un viejo sueño suyo, un fraternal tributo a los anónimos artesanos de su aldea. Llegó a Valencia acompañado de Consuelo, su mujer, y de José Vicente Abreu, el indoblegable combatiente de San Juan de Payara. Aca-baba de aparecer por esos días mi libro *Muerte y Memoria*, que él había leído, y me invitó a acompañarlo junto con Felipe Herrera Vial, amigo de sus tiempos de moce-dad. Recordé al punto el verso de Supervielle: “yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo”.

No es fácil rememorar con exactitud aquel privilegia-do momento que desplegaba ante mis ojos su íntimo pai-saje como los folios de un libro secreto. En un penetrante ensayo sobre la obra gerbasiana, Ignacio Iribarren Borges se ha referido a *las dos infancias* que, como dos ríos seculares, confluyen en el horizonte de esta poesía: la de

## HOMBRE COMO PAISAJE

Vibonati, en Italia, y la soleada y colorida de Canoabo, tan determinante en su palabra. Íbamos, pues, sólo al lugar de una de ellas pero nada nos impedía, bajo el influjo de su compañía, reencontrar la otra más al fondo, viva en el juego de visiones yuxtapuestas. En un solo haz se nos unía la luz lenitiva de la Campania italiana, tan cara a los nórdicos, con la ardiente y frutal del occidente carabobeño. A lo lejos, entre el plumaje de fénix que adorna los flamboyanes, no nos hubiese extrañado escuchar el famoso *andante* de la sinfonía italiana de Mendelssohn.

El auto que nos llevaba se detenía cada momento, a su ruego, en las ventas y pulperías intermedias. Vicente preguntaba nombres, se identificaba, se reconocía en rostros y cosas, evocaba antiguas parentelas. De pronto me veía parado junto a él, en un promontorio, hurgando los vestigios del viejo camino de recuas que llegaba a Urama o Montalbán. El viento en los livianos yerbazales, rumoroso y profundo, parecía pregonar la bienvenida.

—“Salíamos de madrugada y andábamos muchas horas a lomo de mula por esos campos”, me explicó entonces. Yo a mi vez, con un resabio propio del hombre de ciudad, de la ciudad violenta que habla por nosotros, le pregunté si no existían entonces asaltantes de camino. —“No sé —fue su respuesta— yo me defendía con el espíritu”.

Así bajamos la colina hasta el valle enjuto y montuoso donde aún permanecen intactas las casas de portales agrestes, de las cuales vemos salir hombres de rústicos

*EUGENIO MONTEJO*

sombreros que cruzan calles polvorientas, como inasibles palabras de un verso a otro. Anduvimos de casa en casa, saludando gente, contemplando zaguanes, tejados, aleros y patios comarcanos. Fuimos a ver en la iglesia el Cristo que su padre hizo traer un día de Italia. El espacio de su poesía en su epicentro palpitante, se volvía de pronto sobre mí, demasiado cerca, demasiado concreto, envolviéndome como un vasto fresco mágico.

Al atardecer nos reunimos con los miembros de la Junta Comunal para poner término al propósito de nuestro viaje. Yo debí, al azar del momento, fungir de secretario de la reunión y levantar el acta. Llovía, también la lluvia espesa y gorgoteante agregaba sus sonos sobre las hojas de las malangas. Anoté a su dictado, cuando fue el momento de identificación escrita de todos los que allí sesionábamos, esta breve línea: Vicente Gerbasi, canoabero. La escribí en papel oficial, pero me pareció hacerlo sobre una hoja de plátano o tabaco, un amplio pergamino verde cuya materia retuviera entre sus nervaduras el raigal significado de aquellas palabras. Era ya noche cuando reemprendimos el regreso. Otra vez nos demoramos de puerta en puerta, despidiéndonos, saludando amigos y lugares. Ya en la última fonda del pueblo, donde paramos un instante, nos dimos cuenta de que algunos hombres allí reunidos tenían cohetes preparados. Preguntamos por qué, y nos respondieron que esa noche, en pocas horas, peleaba en Nueva York, Vicente Paúl Rondón, cuya victoria se aprestaban a celebrar atentos a la radio. Creo que

### *HOMBRE COMO PAISAJE*

pensé entonces en John Keats, el príncipe de los románticos ingleses, que amaba el boxeo porque veía en este deporte, a pesar de su rudeza, una intensa manifestación de la energía vital. Así retomamos el camino de vuelta.

Rondón, después supe, perdió aquella vez. No sé cómo sonaron, si sonaron, los cohetes. Me reconcilié sin embargo con su derrota, pensando en aquellos amables lugareños, preocupados por un deportista tan humilde como ellos, que poco o nada sabían de los triunfos del otro Vicente que iba con nosotros. De saberlo, habríamos oído al instante, sin duda, el trueno amigo de su festiva cohetería.





## *La luz de “Los espacios cálidos”*

Vicente Gerbasi refirió en una oportunidad que poco después de publicar *Los espacios cálidos* en 1952, decidió llevarle a Armando Reverón un ejemplar de su poemario. “Toqué la campana de su ‘Castillete’ —relata Vicente— y Reverón abrió la puerta, casi desnudo, con un pantalón corto y una gran barba blanca. Parecía un San Pedro con su mazo de llaves. Le entregué el libro y pasamos al patio. Puso en un banquillo mi libro y posó las llaves sobre él, diciendo: —”Pongo las llaves sobre tu libro porque la poesía es la que tiene las llaves”...

No es casual que entre los asiduos visitantes del gran pintor retirado en el litoral al norte de Caracas se contara Gerbasi, pues aparte de las afinidades que podamos reconocer entre ambos artistas, es sabido que en su mocedad el poeta tomó clases de dibujo y composición plástica. Por su parte Reverón, tal como Frenhofer, el terrible personaje balzaciano, asumía la búsqueda del absoluto en su pintura y particularmente en la representación plástica de nuestra luz. A Frenhofer se le podrían haber atribuido estas palabras de Reverón: “La pintura es la verdad; pero

*EUGENIO MONTEJO*

la luz ciega, enloquece, atormenta, porque uno no puede ver la luz". No es raro tampoco que Gerbasi lo haya encontrado aquella vez medio desnudo pues le estorbaba la ropa para pintar. Rara sí es, en cambio, la frase que al momento de recibir el libro le dice acerca de la poesía como poseedora de las llaves. Si queremos leer tales palabras del modo que resulten más fieles a quien las pronunció, hemos de convenir en que las llaves a que el pintor se refiere no pueden ser otras que las de la luz.

El libro que le había llevado de regalo el poeta aquella tarde trata por cierto de la luz tropical, y más exactamente del espacio donde reina esa luz cuya fijeza ha recuperado Gerbasi en su obra desde una perspectiva personal y mítica. Reverón y Gerbasi, los dos amigos que en aquel momento se reúnen frente al mar de Macuto, son dos nombres fundamentales de la expresión artística del trópico venezolano. Por lo demás, las nociones que de la naturaleza tropical poseen ambos artistas muestran por momentos signos coincidentes. El pintor afirma que "los colores no existen en el trópico debido a que la luz los ha desvalorizado", una observación que explica la encegueda angustia que lo lleva a pintar a base del blanco. El poeta por su parte dirá que "el trópico es más favorable a lo demoníaco que a lo angélico". Podríamos proponer, como una licencia de nuestra lectura, la fusión en una sola de las dos ideas y admitir con ambos artistas que en el trópico la parte angélica del color desaparece disuelta por un esfumino demoníaco.

### LA LUZ DE "LOS ESPACIOS CÁLIDOS"

*Los espacios cálidos*, el poemario recién impreso, había sido escrito, para decirlo con los versos del autor: "a los treinta y siete años de mi cráneo / leídos en la raya de la mano". Es, pues, un libro que además del mérito literario que le reconozcamos, se halla relacionado con toda la crucial significación de la media vida. La estremecedora edad del *mezzo camin*, cuya proyección psicológica supo destacar hondamente Carl G. Jung, se sitúa, como se sabe, al promediar nuestra cuarta década vital. Reviste la importancia de un segundo nacimiento por lo que implica de aceptación y de renuncia. En el plano simbólico está representada por la decisión del Caballero de desposar a la Virgen, que es la tierra. Parece no pasar por cada hombre sin instarlo a una profunda indagación de lo que es y de lo que en verdad pueda llegar a ser. Reordena el sentido de las ilusiones juveniles, tiene en cuenta la muerte y procura fundamentar una nueva armonía. No resulta extraño, por ende, que durante la crisis que tal edad trae consigo llamemos a la puerta de la infancia pues se trata de emprender una nueva partida. En el presente caso el mismo poeta lo subraya de nuevo en otro verso allí reproducido: "*estoy en medio de mi edad*". Gerbasi ya había publicado antes, entre otros títulos, *Mi padre, el inmigrante* en 1945, un poema extenso y ambicioso cuyos elementos van a prolongarse y acendrase en el libro que nos ocupa.

En *Los espacios cálidos* parte Gerbasi de una visión encantada de Canoabo, su pueblo natal, una apartada

EUGENIO MONTEJO

aldea del centro-occidente venezolano donde se radicaron sus padres venidos de Italia a comienzos del siglo. Valiéndose de referencias muy cercanas a su ambiente y a su propia biografía, gracias al don poético consigue convertir tales referencias en datos sentimentales genéricos donde el hombre venezolano puede reconocerse. El mismo título de la obra, aparte de ser un referente del primer mundo conocido por el autor, su ámbito inicial, se ha convertido sin proponérselo en otro cognomento afectivo de la geografía de nuestro país, al igual que *esta tierra de gracia o tierra firme*.

El libro posee la unidad de un sensible inventario de los seres, animales y cosas que acompañaron la vida del poeta durante sus primeros días. Las imágenes de la flora y fauna se acumulan bajo el permanente asombro de la mirada, modelando a lo largo de sus páginas el dibujo de una infancia silvestre:

*El año sostiene las casas de la aldea  
rodeado de luminosas hojas de plátano.  
En los umbrales están sentados los ancianos  
contemplando el juego de los perros.*

*Los niños se han ido en busca de huevos azules de  
(pájaros.*

*(...)*

*Oigo rumores que vienen del corazón de los labriegos,*

oigo el tiempo acumulando café en los patios  
(iluminados,  
sonando guaruras indígenas en las colinas de la tarde.

El tono, puede advertirse, propende con intimidad al rasgo coloquial, el más apto para reproducir las voces interiorizadas del tiempo de la niñez. Es también el más cercano al habla natural de los labriegos que cada noche, *“en círculo / oyen el cuento antiguo de los astros”*.

Como recreación del tiempo mágico de la infancia, el libro de Gerbasi puede en cierto modo asimilarse al

EUGENIO MONTEJO

recuento ya francamente autobiográfico de Mariano Picón Salas, *Viaje al amanecer*, que había sido publicado algunos años antes. Aunque el paisaje evocado por el gran ensayista sea el de nuestra altiplanicie andina y no se trate en su caso de un poemario sino de un libro de memorias compuesto mediante una serie de viñetas sentimentales, los ritmos agrarios del trópico americano y las presencias míticas encuentran una innegable correspondencia en ambas obras. “Todavía cuando yo era niño —escribe Picón Salas en *Pequeña confesión a la sordina*, un texto coetáneo de *Los espacios cálidos*—, en mi pequeña ciudad montañesa conocí chalanes y yerbateros y gentes que hicieron la guerra civil a pie, y parecían llevar en las plantas la orografía de los caminos, el olor de las yerbas pisadas, toda una fresca y personalísima ciencia popular de leyendas, refranes y canciones”. No fue distinto el ambiente que en su apartado pueblo pudo conocer Gerbasi durante su niñez ni seguramente tampoco el que conoció Armando Reverón.

Libro creado durante el estremecimiento de media vida, *Los espacios cálidos* es un título axial en la bibliografía de Vicente Gerbasi y uno de los poemarios más logrados que se publicaron en nuestro idioma durante la década de los años cincuenta. Las variaciones y depuraciones que más tarde han tenido lugar en la obra del poeta puede decirse que parten de este libro, cuando no retoman deliberadamente sus motivos. En 1955 apareció la traducción francesa de Claude Couffon en las edicio-

LA LUZ DE “LOS ESPACIOS CÁLIDOS”

nes bilingües de Pierre Seghers. Más reciente es la versión al portugués debida a Cleto de Assis y presentada por Sérgio Faraco que se publicó en Brasil en 1988.

*“Aquí estoy a los treinta y siete años de mi cráneo, / en una luz solitaria de animales domésticos, / a la puerta de mi casa abandonada”*: leemos estas palabras en un poema significativamente titulado “Regreso a la aldea”. Para situarse ante el mundo, para identificarse, como se ve, parte el poeta de la solitaria luz del trópico, *“la luz láctea del maíz derramado”* que se menciona antes en el mismo poema “Aquí estoy”, se dice a sí mismo y su afirmación resulta tan auténtica como esta otra que en su retiro marítimo pronuncia Reverón: *“Me preguntan por qué estoy aquí. Y yo respondo: por mis compromisos con la luz”*.





## *La poética de Cassiano Ricardo*

En 1964 el poeta brasileño Cassiano Ricardo publica dos libros excepcionales dentro del medio lírico latinoamericano: *Jeremías sin llorar* y *Algunas reflexiones sobre poesía de vanguardia*.<sup>1</sup> Son obras distintas en su género pero deliberadamente complementarias, la primera reúne un conjunto de textos que bien pueden leerse como un largo poema, donde las técnicas y los procedimientos más novedosos de su hora se alían con la sabiduría verbal de quien ya había conquistado el reconocimiento de los suyos como un poeta de estilo acendrado. La segunda, tomando ese conjunto lírico como pretexto de sus meditaciones, nos entrega la suma teórica de una poética que puede contarse entre las más singulares que hayan surgido en los últimos tiempos dentro y fuera de nuestro continente.

Pese a haber aparecido hace más de dos décadas, la poética de Ricardo aguarda aún en nuestros días una difusión a la altura de sus merecimientos. No es necesario compartirla enteramente para reconocer la concentrada lucidez que la distingue, así como la contribución al

<sup>1</sup> Cassiano Ricardo, *Jeremias sem-chorar* y *Algunas reflexões sobre poética da vanguarda*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1964.

esclarecimiento del hecho lírico que sus páginas se acreditan. Si reparamos, además, en que dentro del ámbito latinoamericano no abundan las proposiciones teóricas coherentes, útiles para la indagación del poema moderno, sorprende la escasa audiencia prestada al ensayo del maestro brasileño. Sus reflexiones dan cuenta de un aporte nada inferior, por su originalidad, a los más reconocidos de nuestra época. No estimo exagerado, por tanto, situar su obra teórica junto a las de Max Bense, Ezra Pound y Gottfried Benn, entre otros eminentes tratadistas del *ars poetica* en el presente siglo.

Cassiano Ricardo nació en São José dos Campos (estado de São Paulo) en 1895 y murió en 1974. Su obra lírica, como la de otros poetas brasileños de su tiempo, recorre un vasto periplo que va desde los poemas iniciales de *Dentro de la noche*, de corte parnasiano, y luego se despliega progresivamente en las conquistas del Modernismo y otros movimientos siguientes, hasta cerrarse en las experimentaciones gráfico-visuales de *Jeremías sin llorar* y *Los sobrevivientes* (1971). Por lo que hace a nuestra lengua, aparte de numerosos textos suyos aparecidos en revistas y antologías, su libro *Martín Cerere*, del cual Gabriela Mistral había traducido algunos poemas, apareció más tarde en traducción completa bajo el sello del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, el año de 1953, en versión debida a la escritora cubana Gabriela Bernal.

La prestigiosa editorial mexicana, Fondo de Cultura Económica, por su parte, incluyó en su colección *Tierra*

### LA POÉTICA DE CASSIANO RICARDO

*Firme* su celebrado ensayo histórico *La marcha hacia el oeste*. Más recientemente, el poeta peruano Javier Sologuren publicó en Lima una breve y muy lograda *Antología* de su obra lírica en 1979. De sus varias obras críticas, en cambio, no conozco recensión aparecida fuera de su lengua hasta el presente.

La línea principal de las reflexiones de Ricardo, la que sirve de fundamento a sus postulados, proviene del aserto de Maiakowski, según el cual sólo es poeta el hombre que crea las reglas poéticas. El lírico ruso pudo pensar, al escribir esto, que todo poeta las crea en sus propios poemas así como en sus textos teóricos. Ricardo retoma la idea de Maiakowski pero añade que no hay que confundir reglas con versos. Es, pues, ante todo en su poética donde se reconoce al poeta genuino. Corresponde a su obra lírica, por lo demás, confirmarnos la validez de sus postulados, iluminándolos en la práctica. Se desprende del texto de Ricardo que obviamente no hemos de concebir ambos aspectos de modo separado, sino en mutua simbiosis a lo largo de nuestra vida creadora. Por ello nos aclara que “la filosofía no tiene poder alguno sobre la poesía, pero el poema tiene su filosofía. La poética es la filosofía del poema”. Lo que Ricardo cabalmente exige al poeta contemporáneo es “un ojo crítico y otro lírico” frente al poema de vanguardia y su autonomía.

Podría decirse, recordando los principios de la estética china, que sus reflexiones constituyen en cierta forma el *vacío* de su libro de poemas, el *blanco* que rodea el

texto lírico, y bien sabemos que en el *uso del vacío*, como analiza François Cheng en su libro *Vide et plein. L'art pictural chinois*,<sup>2</sup> reside la utilidad de las cosas creadas por el hombre. *En el vacío reside el uso del jarrón*, dejó escrito el venerado maestro del *Tao Te King*. El vacío del poema vendría a ser, según esto, la teoría que lo hace posible, la cual se halla siempre presente, envolviéndolo y determinándolo. Ricardo, al dibujarnos el vacío de su obra, ha querido tal vez rescribir el mismo libro desde otra perspectiva, como un alfarero que nos hablase una vez de su jarrón y otra de cuanto, determinando su forma, le presta contenido definitivo.

Un rasgo predominante en el ensayo de Ricardo se concreta en el afán minuciosamente explicativo que lo lleva a componer la trama de sus reflexiones con un celo terminológico que hace pensar, por el rigor de su arquitectura, en la *Ética* de Spinoza. Dentro del libro que comentamos, cada capítulo se ciñe a un tema fijo, rigurosamente atendido, confirmando desde el inicio la voluntaria proscripción de toda vaguedad. Son anotaciones que resultan colindantes con el fragmento, si bien su autor nunca se abandona a la libertad gratuita tal vez por ánimo de preservar la coherencia. El libro apenas contiene una centena de páginas, sin embargo, un comentario de todos sus temas nos condenaría a quintuplicarlas seguramente sin agotar sus proposiciones. Mencioné antes el cuidado con que precisa sus términos, y hay que añadir

<sup>2</sup> François Cheng, *Vide et plein (L'art pictural chinois)*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

### LA POÉTICA DE CASSIANO RICARDO

que deslinda, mediante facetas novedosas, las contraposiciones de poesía y poema, poesía y literatura, verso y prosa, prosa en verso, hasta suministrarnos la invención clave de su obra posterior, la línea-síño que llama *lino-síño*, propuesta por él para sustituir la tradicional noción de verso, como hemos de ver más adelante.

Cada uno de los conceptos de que se vale es objeto en este libro de una aclaración pormenorizada, comenzando por la idea misma de vanguardia, objeto del libro; la noción de vanguardia —esa metáfora militar, como apostrofaría Borges, recordando a Baudelaire— queda restringida a dos sentidos únicamente: “O bien se practica la vanguardia —nos dice— para ‘recommencer a Zéro’, o bien la colocamos en función de hechos nuevos aún no transformados en las estructuras significativas que tales hechos exigen poéticamente”.

Desde el comienzo la poética de Ricardo se sitúa bajo la égida de la teoría constructivista. Al igual que Gottfried Benn, privilegia la hechura del poema contra la invocación de la musa dispensadora de la gracia lírica. “El poeta no dice: hágase el poema. Es él mismo quien lo tiene que hacer”, afirma lapidariamente. Resulta curioso, digámoslo de paso, que a lo largo de su ensayo Ricardo no mencione a Gottfried Benn, y en especial a su célebre conferencia de 1951, elogiada por T. S. Eliot.

La supresión del verso como núcleo autónomo de la composición es otra clave principal de la poética ricardeana. En el capítulo titulado *Verso y reverso* pasa revista a

EUGENIO MONTEJO

la evolución del verso durante los últimos siglos, deteniéndose a constatar la progresiva eliminación de sus capacidades sugestivas. La lucha contra el verso ha constituido, sin duda, una ardua empresa puesto que apunta a modificar una convención inveterada. Señala su principio en el encabalgamiento, que le quebró sus pausas terminales, luego adivine la conciencia de que el ritmo (existencial) debía sustituir al metro (convencional), esto es, la proscripción del metrónomo indicada por Pound, y así otros muchos hitos que analiza, como el verso terminado en preposiciones o conjunciones, al que llama verso suicida, o el fragmentado en la página, al estilo de *Un coup de dés*, que sólo alcanza valores visuales, hasta identificar sus ataques definitivos en el llamado poema en prosa y el verso libre. Alcanzado este punto, se hace patente la confusión entre frase y verso, por lo que la poesía de vanguardia, si damos crédito a sus teorías, resuelve el asunto de raíz y suprime el verso. “El poema —dice Ricardo— tendría que ser poema por su cuenta y riesgo; un cuerpo autónomo, construido con palabras-cosas, o sea con un material de composición exclusivamente suyo”. Con ello, sin embargo, tal como se apresura a aclararnos, no condena los versos que hizo o que otros hayan hecho, sólo proclama —recordemos que se trata en su último período— que el verso, como tal, ya no le satisface más. Una vez proscrito el verso, Ricardo propone la noción de *lino-síño*, término compuesto de línea y síño y nutrido de las viejas y nuevas significaciones de estas dos palabras

que en el neologismo se comprimen. Tiene, por una parte, sentido de línea, “pues toda frase, o aun toda palabra, cualquiera sea su posición, tiene en la línea su espina dorsal”, y de signo por ser éste “el carácter que el poeta inventa para cada palabra”. El concepto de *linosigno*, tal como Ricardo lo presenta, toma en cuenta las ideas de Max Bense y los aportes del estructuralismo. La conveniencia de su empleo radica, según nos advierte, en que “dispensa de llamar verso lo que ya no es tal y atiende a la disposición visual-estética de los sintagmas en el espacio blanco de la página”. Es una noción que, no obstante el esfuerzo de claridad puesto en definirla, no alcanza a separarse nítidamente del concepto que reemplaza. Nuestro autor por su parte atribuirá a una simple ilusión óptica el hecho de que, a pesar de su explicitación, se le reproche que, así y todo, siga haciendo versos. A ello responde que el poeta de vanguardia bien puede hacerlos adrede, mezclados con los lino-signos. Algo nos dice, sin embargo, que al precisarnos su idea del neologismo, éste ha debido alcanzar un trazo totalmente autónomo que lo presente invulnerable a toda posible confusión.

En contraste con la novedad teórica respecto del verso, que reseñamos, no deja de sorprender que el autor tome partido por la defensa de la rima. En este punto argüirá que así como el verso libre practicó el arte de no rimar, la vanguardia ha de insistir en no hacer versos. “En vez de versos sin rima, rima sin versos”. Las razones sin duda tienen que ver con el recurso mnemotécnico,

*EUGENIO MONTEJO*

desde antiguo defendido por los rimadores, aunque no se detenga en este tópico, y en cambio prefiera aducir, con declaración extrañamente sentimental, que “rimar es más brasileño que no rimar”, si bien la suya a menudo se proponga como rima entre sintagmas dentro de un mismo linosígnio.

Junto al cuidado puesto en la formulación de los términos, manifiesto a lo largo de su libro, otro rasgo peculiar de su poética se aprecia en su valoración del oficio lírico, del trabajo creador, como requisito fundamental para el hallazgo de la obra. Respecto del primero nos asegura que “no habrá vanguardia sin una nueva terminología poética, para que ciertas denominaciones, tales como verso, poesía como arte de hacer versos, poema en prosa, verso libre, sean abolidas por anticuadas, pues sólo una nueva terminología (como enseña la Teoría de la Información) crea una realidad nueva”. En cuanto al interés supremo que exige al trabajo de la composición, a las claras se ve que estamos ante un poeta que sobrestima la hechura como valor supremo del cual derivan los demás dones verbales. Resulta notoria en esta parte de sus reflexiones la coincidencia con Benn y Valéry. Lo distintivo del cuidado artesanal que propugna proviene, sin embargo, de que lo considera definitivamente más imperioso en nuestra época. “Nunca el artista necesitó tanto, como hoy, convertir su oficio en una forma de trabajo”.

Así llega a presentarnos su concepción del poeta como un profesional, cuya labor se justifica ante sus ojos



### LA POÉTICA DE CASSIANO RICARDO

mucho más que la del poeta vocacional. Cercana a la profesionalización que reclama para el oficio del poeta, se halla, no debe sorprendernos, su insistencia en que se creen cátedras de poesía en las Escuelas de Letras. Algo que, en cierto modo, los llamados *talleres literarios* intentan suplir en nuestros días.

Un breve texto de su libro *Jeremías sin llorar*, que cita expresamente para ilustrarnos su parecer sobre el tema, viene a decirnos más o menos lo mismo, esta vez desde el ámbito privilegiado del poema. El título que lleva ese breve texto es precisamente *Poética*:

*¿Qué es la poesía?*

*Una isla  
rodeada  
de palabras  
por todas  
partes.*

*¿Qué es el poeta?*

*Un hombre  
que trabaja el poema  
con el sudor  
de su frente.  
Un hombre que tiene hambre  
como cualquier otro hombre.*

*EUGENIO MONTEJO*

El rigor constructivista de Ricardo, no obstante las afirmaciones extremas de que se vale, resulta en ciertos casos oportunamente matizado. Así ocurre, por ejemplo, cuando sale en defensa de la emoción, "que legitima al acto de componer poética e intelectualmente; las palabras que entran en el poema tienen que ser trabajadas en vivo, como el lenguaje que sale de nuestro cuerpo". Expresamente advierte que si bien se puede hacer poesía con la máquina, no se puede en cambio construir una máquina de hacer poesía. Por ello condena todo automatismo, sea éste métrico, surrealista o puramente mecánico, como enemigos mortales del arte. Desdeña al mismo tiempo la inspiración y el esteticismo puro como trabas igualmente nocivas de la construcción. Y reconoce entre los logros del Modernismo, el haber rehabilitado la intuición "contra el intelectualismo parasitario y sofista".

Su noción de poema queda definida por su alegada autonomía frente al verso y la prosa, recalcando la conveniencia de no confundirlo con ninguno de los dos. Para él, la antigua convención que definió a la poesía como el arte de hacer versos, dejó de tener sentido con el advenimiento del verso libre y, sobre todo, con los experimentos que abolieron el verso. Al mismo tiempo rechaza la creencia tradicional que establece como sinónimos los conceptos de poema y poesía. No existe, en efecto, poema sin poesía. Resulta erróneo, por tanto, decir libro de poesía, cuando lo que se pretende nombrar es un libro que supuestamente contiene algunos poemas. Pero lo que

singulariza su idea de poema, como tal, es la intención creadora, sin la cual, a su ver, no hay poema posible, a menos que queramos referirnos a un *objet trouvé* ocasional y separado de la voluntad que lo hace posible. “El poema, como cuerpo de la poesía, requiere ser organizado por dentro y por fuera, poseer externamente una configuración estética o, al menos, gráfico-visual”. En cuanto a la autonomía del poema, ésta presupone una lucha contra tres vicios: el vicio de hacer versos, el vicio óptico, que sigue viendo versos donde ya no existen, y el vicio auditivo, que toma el metro por ritmo.

Al referirse a la crisis de la poesía, un tópico frecuente entre los escritores contemporáneos, Ricardo, consecuente con su precisión léxica, aduce atinadamente que es dable hablar de una crisis de lenguaje, pero no de poesía, pues ésta no es susceptible de sufrir crisis alguna. Se trata, en todo caso, cuando la hay, de una crisis de forma, pues la forma sí se halla sujeta en todo tiempo a la evolución del gusto de la época. La poesía, en cambio, constituye una necesidad humana, vital, reconocida desde siempre. “Cuando alguien afirma que la poesía murió, lo que ha muerto no es la poesía para él, sino él para la poesía”.

Comprobamos, pues, cómo su credo constructivista no le impide, al destacar el valor de la poesía en nuestro tiempo, reconocer el mérito de la emoción y la afectividad en el mundo de “pre-guerra atómica” que vivimos. “Desde cualquier hipótesis, algo hay en la sociedad que sólo por medio de la emoción se resuelve; problemas que

EUGENIO MONTEJO

sólo se resuelven afectivamente si los queremos resolver efectivamente”.

En estas páginas sólo he recapitulado algunos temas entre los muchos que Cassiano Ricardo aborda en su poética. Al glosarlos reproduzco casi siempre sus mismas palabras, tratando de atraer un poco de la difusión que merecen sus opiniones. Tal como él recapitula al cierre de su ensayo, esta poética apunta a la discusión de tres objetivos centrales de su parecer estético: la autonomía del poema frente al verso y la prosa, la reiterada necesidad de precisar una nueva terminología para encarar la discusión de la poética de vanguardia y, por último, la recomendación de que se establezca una cátedra de poesía.

Cassiano Ricardo llega a la elaboración de su poética, como antes señalamos, al cabo de una práctica fecunda y siempre renovada de la poesía. Pudo suscribir la conocida misión que al poeta encomendaba Mallarmé, la de dar un *sens plus pur au mots de la tribu*. Sólo que tal purificación de la voz plural mucho se fía, cosa que también fue extraña al maestro francés, de la voluntad y el rigor intelectual. Otra misión podemos proponer al bardo en nuestra América, recomendada por cierto por un maestro nada europeo, puesto que sus palabras datan del tiempo precolombino. Según ellas, la figura ideal del *tlauetzqui* o narrador, es “aquel que, al hablar, hace ponerse de pie a las cosas”.<sup>3</sup> ¿Conseguirá el mero arreglo inventivo y el arduo trabajo lograr que las cosas se pongan de pie ante

<sup>3</sup> Miguel León Portilla, *Literatura del México Antiguo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas. 1978, Vol. xxviii.

### LA POÉTICA DE CASSIANO RICARDO

nosotros? Algo que la palabra magia apenas insinúa rige los raros dones de estas artes. En contraste con el texto lírico de Ricardo citado arriba, copiaré este otro del poeta Ayocuan, que reivindica el *ars poetica* de nuestros predecesores antes de la llegada de las primeras carabelas:

*Del interior del cielo vienen  
las bellas flores, los bellos cantos;  
los afea nuestro anhelo,  
nuestra inventiva los echa a perder.*

Las tesis de Ricardo, como sugiere este breve comentario, nos ofrecen una meditada exploración de las posibilidades líricas en la hora presente. Sus principales líneas definen una opción evidente por la estética constructivista, con todo lo que ésta logra suscitar de atracción o reparo. El predominio de la hechura sobre los demás dones que concurren en la génesis del poema, acaso la abonen en demasía a la frialdad técnica y el rigor del intelecto, aunque él en alguna parte de sus reflexiones nos prevenga contra el intelectualismo. Su meticulosa elaboración y su acento en el cuido artesanal de la obra, no deja de compartir cierta ingenuidad, común por lo demás a los teóricos constructivistas, contra la cual siempre nos previene el Salmo 127. El trabajo por sí solo, bien lo sabemos, nunca lo es todo en el campo específico del arte, aunque sean muchas las horas de vigilia y muy copioso el sudor de nuestra frente. Como reza la voz del

*EUGENIO MONTEJO*

salmista: "Vano os será madrugar, acostaros tarde y que comáis el pan del dolor; es Yahvé el que a sus elegidos da el pan en sueños". Y el sueño, que no se nombra en estas páginas, acaso por deseo expreso de contrarrestar los extravíos de los credos post-románticos, se echa de menos. "Le falta sueño", dijo una vez Supervielle al leer un poema de no sé qué lírico constructivista. En la poesía de Ricardo, variada y mucha de ella esencial, el sueño felizmente no falta, al menos hasta no aproximarnos a su última fase. No es difícil percibir en estas reflexiones un desacuerdo con sus credos de juventud, con sus poemas abiertos a la celebración sin cálculo previo; su poética resulta así, por más que nos la entregue como definitiva, sólo una de las zonas verbales que habitó, la privilegiada durante sus años postreros. En el prólogo de una de sus antologías anotó estas líneas, cercanas al pensamiento de W. B. Yeats: "Todo poeta sabe bien que su poema es un ser bifronte: por un lado un instrumento de autocritica que lo obliga a revisiones constantes y a entrar en desacuerdo consigo mismo; por otro, el gran instrumento de amor y entendimiento humano". Todo poema, y acaso también podamos decir toda poética, pues de acuerdo con sus postulados, ésta es la que por excelencia define al poeta genuino. Un credo bifronte puede llevarnos a rechazar lo que antes defendimos, o viceversa, y en esta tensión tal vez arraiga el conflicto interno que el verdadero poema viene a resolver.

## *Los emisarios de la escritura oblicua*

En una página de su memorable libro sobre Rilke comenta J. F. Angellos un extraño suceso ocurrido al poeta una noche en el castillo de Berg. Según éste mismo refirió a su amiga Katherine Kippenberg, cierta vez en que ya se disponía a acostarse, mientras se desvestía, vinieron a sus labios unos versos desconocidos que no recordaba haber leído antes. La inquietud o la sorpresa lo llevaron a vestirse de nuevo y a sentarse cerca de la chimenea. De pronto miró en una silla frontera a la suya a un señor trajeado a la antigua usanza que le leía de un viejo manuscrito algunos poemas donde figuraban los versos que acababa de recitar. El encuentro del poeta con este misterioso emisario evoca al punto la célebre visión de Coleridge y su inconcluso *Kubla Khan*. Y ya en nuestro siglo evoca también varias otras figuras intermedias que, con manifestación creciente, van a dejar sus rasgos en la literatura contemporánea. En el caso que nos ocupa, se trataba del conde C. W., un afantasmado huésped del viejo castillo cuyos poemas van a conocerse por la transcripción de Rilke. Una de estas composiciones

EUGENIO MONTEJO

aparecerá más tarde en un almanaque, sin firma de autor. El conjunto no se publicará hasta 1950, muchos años después de la muerte del poeta. Angellos relaciona la presencia del misterioso conde dentro de la obra rilkeana con el monje del “Libro de horas” y, más cabalmente, con el sugestivo *Malte Laurids Brigge*, una de las primeras y más cumplidas figuras de la escritura oblicua en el presente siglo.

El hecho merece destacarse porque ilustra una tendencia que después reconoceremos como peculiar de la creación literaria que por entonces despunta en Europa. Durante aquellos años otro fantástico emisario, esta vez un sudamericano cosmopolita y notable poeta de lengua francesa, A. O. *Barnabooth*, aparece con una innovadora obra lírica a la que no falta el apócrifo complemento biográfico, todo lo cual se debe, como sabemos, al poeta francés Valéry Larbaud, aunque el nombre del autor no acompañe la primera edición del libro. Con el tiempo la obra será reelaborada bajo una proyección casi novelesca sin perder por ello su rasgo originario. La primera publicación data de 1908, varios años antes de que el maestro Alberto Caeiro se apareciera en el “día triunfal” de Fernando Pessoa. Dentro de la serie de figuras intermedias que irrumpen más o menos por entonces se cuentan *Monsieur Teste* de Paul Valéry, *Juan de Mairena* de Antonio Machado, *Werff Ronne* de Gottfried Benn —un personaje de su libro de relatos “Cerebro”, médico de formación nietzscheana al igual que su creador—, así como



las múltiples voces del *drama em gente pessoano*, el reparto de sus líricos caracteres concebidos bajo inspiración de Shakespeare, mediante los cuales el poeta portugués añade a su propia biografía un cortejo de compañeros ilusorios, pero literariamente muy reales, si hemos de juzgar por sus obras. Pessoa dará a sus personajes el nombre de *heterónimos*, que hoy forma parte del vocabulario corriente. Por derivación se suele llamar heteronímica la escritura que se vale de entes apócrifos en la práctica de la creación literaria. Al decir escritura oblicua no se menciona un fenómeno distinto, sólo que de esta forma el enfoque no queda circunscrito a Pessoa, a todas luces un ilustre exponente de la tendencia, aunque no el único ni el primero en manifestarse.

“Malte no es Rilke”, afirma Angellos. Tampoco Barnabooth será exactamente Valery Larbaud, aunque en ambos se insinúen determinados rasgos de sus creadores. Pronto advertimos que la distancia introducida por la escritura oblicua proporciona insospechables posibilidades a la fantasía del autor, que descubre ante sí un horizonte más vasto que el suplido por sus propias circunstancias biográficas. Se trata, en cierto modo, de una escritura en espejo, pero de un espejo que no sólo invierte los ángulos de las cosas, sino que también es capaz de recrear ángulos nuevos. Según confesara Rilke a propósito de la génesis de Malte, lo primero que vino a su mente fue la conversación de una joven pareja en la que cierto joven hablaba a su amiga de un compañero danés, fallecido poco antes, que

le había confiado una colección de apuntes personales. A partir de entonces, por el característico método del manuscrito hallado, cobrará vida el proyecto de la obra. Angelloz vincula el procedimiento con el seguido anteriormente por los románticos alemanes y con Kierkegaard, conspicuo practicante de la pseudonimia. Referir cuándo o cómo surgen las figuras intermedias no nos aclara el por qué de su presencia. Lo primero se averigua por el autor, por los trazos peculiares de la obra que nos entrega. Lo segundo resulta más difícil y no estamos seguros de que en ello puedan ayudarnos sus creadores, no obstante se lo propongan.

La poetisa y escritora austriaca Ingerborg Bachmann dedicó una de sus penetrantes "Lecciones de Francfort" al análisis del yo literario, es decir, al examen de las variantes e interferencias puestas en juego modernamente entre éste y el autor, las cuales van a desembocar en la disolución del yo, tal como la autora cree percibirlo en la obra de Beckett. En efecto, al trazar un tentativo inventario de las formas que asume el yo en la lírica más reciente, la Bachmann menciona el yo ficticio, el enmascarado, el reducido, el lírico absoluto, el yo como figura de acción, como figura de pensamiento, el inmaterial, etc. Una de estas variantes anotadas corresponde al yo editorial, o sea el yo bajo el cual un editor supuesto se presenta como fortuito destinatario del material que publica. Se trata, en su parecer, de una estratagema nacida sobre todo en épocas de censura, cuando el autor busca preser-

### *LOS EMISARIOS DE LA ESCRITURA OBLICUA*

varse de los riesgos que una determinada publicación puede ocasionarle. Tal sería, por ejemplo, el recurso empleado por Dostoyevski cuando divulgó los recuerdos de un imaginario prisionero de Siberia, al denunciar las humillaciones de la prisión atribuyéndolas a Alexandre Goriantchikof.

El propósito de la Bachmann en su indagación de la moderna metamorfosis del yo, expuesta mediante la variada serie de yoes que tipifica, aunque parcialmente concierne a la escritura oblicua, se aparta de su objeto para ahondar en la disolución del yo literario como última expresión de la tendencia. Volvamos a las presencias mediadoras, a los emisarios que en las primeras décadas de nuestro siglo se expresan por la voz de grandes poetas y a través de ellos, con innegable autonomía, añaden un rasgo singular a la moderna literatura. No deja de ser sintomático que la inicial manifestación del fenómeno coincida con el nacimiento del cine mudo, que propaga por el mundo el sonambulismo de sus rápidas imágenes, así como el triunfo del cubismo, movimiento al que distingue la indagación simultánea de la realidad plástica desde zonas hasta entonces no resaltadas por la imaginación. En el campo de la ciencia, la recién formulada teoría de la relatividad y las divulgaciones de la investigación psicoanalítica subrayan a su modo una atmósfera afín a las preocupaciones que estudiamos, distinta por demás del ambiente finisecular.

EUGENIO MONTEJO

¿Qué rara necesidad lleva a tantos creadores, en países y lenguas diferentes, a desdoblarse mediante la invención de caracteres, cuya voz por momentos modifica la propia del autor, para situarlos a veces en desacuerdo con sus íntimos credos? Un rasgo de comunes preocupaciones artísticas, sin duda, es perceptible en el diseño de tales *alter-egos*. Importa subrayar que no se sospecha entre ellos ningún influjo mutuo, lo que torna más atractivos los hallazgos que a través de sus apócrifas voces se acredita cada uno. Importa también recordar que se trata de poetas de primer rango, hoy justamente reconocidos entre los maestros del estilo contemporáneo. No podríamos adscribir, por tanto, las coincidentes representaciones de estas presencias mediadoras, probables atributos de identificación proyectiva, al momentáneo capricho de una moda. Antes hay que reconocer que algo central, muy caro a la psicología contemporánea, resulta intuido simultáneamente en diversas literaturas. En todo caso, será la expresión múltiple de la escritura oblicua y su práctica por parte de grandes poetas modernos, conviene repetirlo, lo que singulariza el fenómeno aquí analizado. Asunto distinto sería considerar las contribuciones apócrifas al estilo del espurio Quijote o las "Cartas de la monja portuguesa", para mencionar sólo dos títulos notorios.

Una explicación tangencial de la realidad artística irrumpe a través de los fabulosos emisarios, una perspectiva alterna donde ya no será el yo característico el que pretenda reclamar nuestra atención, sino un personaje

### LOS EMISARIOS DE LA ESCRITURA OBLICUA

complementario por el que habla alguien que es y no es el propio autor. La conflictiva unidad del yo que cifraba en la desnudez el valor de su sinceridad, va a dar paso a otro modo de reflejarse en la creación artística, esta vez desde zonas que toman a cargo sus contradicciones. Recordemos los versos de Antonio Machado:

*Busca tu complementario  
que marcha siempre contigo  
y suele ser tu contrario*

Al aproximarse a su principal heterónimo a la luz de estas palabras, no sabemos qué pudo hallar de contradictorio el poeta español en el credo del afable *Juan de Mairena*, pero sí reparamos en lo mucho que éste lo complementa. Bajo la protectora sombra de Mairena gana Machado una perspectiva capaz de enriquecer la que tuvo habitualmente. De cierto que los desacuerdos con respecto a las opiniones de su personaje debieron de resultarle patentes, de otro modo habría prescindido del *alter ego* para hablar por voz directa. Lo más sugestivo radica, sin embargo, en que tales desacuerdos, al provenir del ámbito más íntimo del autor, de la zona menos gobernada por la conciencia, parecen hacer posible que se exprese con mayor plenitud. La voz oblicua no puede ser tachada por tanto de menos sincera, antes al contrario, convendría preguntarse si no llega a resultar por instantes más verídica.

EUGENIO MONTEJO

En su inapelable biografía de Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, al encarar el espinoso asunto de la sinceridad artística en el inventor de los heterónimos, establece el esclarecedor distingo entre simulación mistificante, la que vive a merced de la credulidad ajena, y simulación compensadora, esto es, el mundo de valores literarios que funcionan como compensadores de la realidad psíquica, lo que en el poeta portugués reconoce su biógrafo en el paraíso perdido de la infancia. De acuerdo con Simões, fue a partir de la invención de *Ricardo Reis* cuando Pessoa asumió esta segunda definitivamente, para decirlo con las divulgadas palabras del poeta, cuando “finge tan completamente que llega a tomar por dolor el dolor que en verdad siente”. No resulta extraño que quienes en Portugal adversan el arte pessoano, le atribuyan demasiada artificialidad a su juego heteronímico; en vida del poeta, señalémoslo de paso para constatar el cambio de óptica por parte de la crítica, los reparos provinieron sobre todo de posturas ideológicas.

A propósito de la sinceridad artística de quienes han inventado personalidades apócrifas, podemos invocar de nuevo a Ingeborg Bachmann en otra de sus perspicaces charlas de Francfort. En efecto, al meditar sobre lo que definiría al nuevo lenguaje poético en el presente, la lúcida escritora austriaca parte de la capital afirmación de Karl Kraus —afirmación que ha comentado en Venezuela, en otro contexto, el poeta Rafael Cadenas—, según la cual todas las cualidades de una lengua tienen su arraigo en la

### *LOS EMISARIOS DE LA ESCRITURA OBLICUA*

moral. Pronto nos hace ver la ensayista que no desea extraviarse en especulaciones teóricas sobre la ética ni tomar partido ante lo que pueda entenderse por moral burguesa, moral cristiana, etc. Para ella no se trata tanto de pronunciarse con respecto a un código dado, como de identificar un frente de avance, el frente concreto en que los criterios de verdad y mentira deben ser constantemente revisados por cada generación y por cada artista. Sólo así es posible reconocer dónde comienza nuestra participación en una nueva verdad, un requisito indispensable para la conquista de todo nuevo lenguaje.

A la luz del agudo ensayo de Ingeborg Bachmann, no nos corresponderá detenernos a examinar cuánto de simulación mistificante o compensadora pudo haber en el arte de los maestros de la escritura oblicua. Por su sinceridad toca a ellos responder. Y por su sinceridad responden a fin de cuentas con las obras que nos legaron. Al artista de nuestra época antes le concierne aclarar el sentido que lo falso y lo verdadero adquieren para su vida y su obra de acuerdo con la realidad del tiempo presente, pues sin el esclarecimiento de lo que pueda ser la verdad de su hora no adviene nunca un nuevo espíritu ni es probable, por ende, un nuevo lenguaje.

El recurso de la escritura oblicua, tal como es posible corroborarlo a través de sus ilustres exponentes, constituye sin duda un signo definitorio de la era en que se manifiesta. Introdujo una atractiva libertad con respecto a la época precedente. El hecho de que muchas obras conce-

bidas bajo su propósito mantengan hoy, al cabo de tantos años, su reconocida vigencia, prueba que respondió a una necesidad certeramente intuida por sus creadores. Hay que decir que no fue la única vía válida asumida entonces, pues otros nombres que también nos importan se orientaron en distinto sentido, sujetos a la voz invariable de su tradición literaria. En las antípodas de las preferencias aquí consideradas se halla, por ejemplo, la búsqueda de una "poesía honesta", tal como en vida y obra la concibió el triestino Umberto Saba, enraizado en una sed de autenticidad e inocencia que prolonga a su modo la iluminante tradición de San Francisco de Asís. Nada más lejos de Saba que un juego simulatorio, cualquiera sea la variante que demos al término; al contrario, su arte no sólo se muestra refractario a cualquier voz que no sea la cotidiana y directa, sino que en refuerzo de su credo el poeta será de los pocos dispuestos a encarar el psicoanálisis, confrontando con el autoconocimiento psicológico su tentativa creadora. *El Cancionero*, el título que recoge la suma de sus libros, documenta líricamente la biografía de un hombre de nuestro tiempo cuyas páginas reproducen, antes que los ecos de presencias interpuestas, el franco registro del sufrimiento y la alegría, la concreta humanidad de quien reivindicó el sentimiento de ser y de querer ser igual a todos los hombres, de vivir la diaria vida de todos. *El Cancionero* resume así en su personal coherencia lo que Pessoa diversifica en atributos complementarios. Todos los nombres que aparecen en el libro



### *LOS EMISARIOS DE LA ESCRITURA OBLICUA*

de Saba son reales, son nombres de mujeres y hombres cercanos a su vida, incorporados a su poesía. Sabemos que los mencionados por Pessoa no existieron realmente, ¿cabrá decir por esto que son menos verdaderos? ¿Será menos honesta la voz de Caeiro, lo que sólo por la voz de Caeiro puede decirnos Fernando Pessoa? Es aquí donde la verdad del hallazgo acaso sea la única que puede respondernos por la sinceridad artística. En todo caso, como lectores, hemos de agradecer a Caeiro, si no su existencia verdadera, su existencia en Pessoa, vale decir, lo que a través de su palabra el poeta llegó a decirnos y que de otro modo probablemente nunca nos habría dicho.

En uno de sus más conocidos poemas el cosmopolita A. O. Barnabooth, whitmaniano como Álvaro de Campos pero de talante más sereno y refinado, confiesa que al escribir siempre cubre su rostro con una máscara. Ya antes había dicho Wilde que el hombre se inclina a mentir cuando habla por sí mismo. “Prestadle una máscara —añade Wilde— y os dirá la verdad”. Más allá del efecto que pretenden estas frases, es innegable que la escritura oblicua, lejos de proponerse un escamoteo moral, un gratuito juego mistificador, ha procurado confiarnos una verdad. Bien sabemos que como opción creadora al fin y al cabo nada garantiza por sí sola. No por apócrifos nos interesan Mairena y Caeiro. La fórmula oblicua de hecho incorpora perspectivas inéditas y se presta al sondeo de las ocultas contradicciones, encarando las zonas más veladas al yo, pero no brinda certeza anticipada de nin-

EUGENIO MONTEJO

gún logro cierto. Si *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* conservan hasta hoy su reconocida validez es porque, como bien dice Angelloz, sus páginas “nacieron del deseo de ver claro en sí mismo” que motivó a su autor y, sobra decirlo, por el genio de Rilke. No menos cabe afirmar de los otros grandes poetas de nuestro siglo que en distintos idiomas y países prestaron ocasionalmente la voz a sus misteriosos emisarios.

## *Fervor de Jorge Luis Borges*

No es fácil escribir sobre Borges una página que nos satisfaga, entre otras cosas, entre otras muchas cosas, porque al tenerlo por objeto de nuestra meditación, se afronta el reto de producir algo que si no alcance la altura de su intelecto, al menos se presente no totalmente indigno de él. Y tanto su intelecto como las artes de su invención resultan en muchos sentidos superlativos. Hay, es verdad, muchos Borges, no sólo el *Borges* y yo que nosotros leemos como *Borges y él*, sino Borges e innumerables pronombres personales, alguno más hondo, alguno más vehemente o más frívolo, pero no existe un Borges menor, acaso sí un Borges para minorías que ha terminado por ser, al cabo, también el de las mayorías.

La impar obra de Borges llena de luz el presente siglo, que es además, como la conmemoración nos ha recordado, el del primer milenio de nuestra lengua. Muy pocos de los recursos que la tradición literaria castellana ha reunido durante esos diez siglos le fueron desconocidos. Es verdad que también, desde temprano, conoció otros idiomas y bebió en ellos, pero no nos engañemos: la íntima entonación de su escritura arraiga en un diálogo profun-

*EUGENIO MONTEJO*

do, no pocas veces polémico, con el modo específico del castellano. Sin temor a la hipérbole gratuita, diría que su escritura marca un hito cierto, tan firme como el de Quevedo, a quien tanto debe, al par que recrea un tono estilístico inédito pero en modo alguno ajeno a su tradición. Ese hito sobresale en la hora actual con una nitidez semejante a la de las figuras del Siglo de Oro. Habría que decir asimismo que una obra como la suya supone, en la lengua en que se manifieste, una antigüedad por lo menos milenaria. Su perfección, más dable a los placeres intelectivos que a los dones inspirados, de algún modo así lo demuestra. Y hasta el mismo unánime reconocimiento que en tantos ámbitos se le dispensa, nos hace ver lo que en un tiempo tan distraído por la novedad tiene de atrayente un arte antiguo. La finura, la concisión, la agudeza, el placer preciso del trazo irrepetible, son valores seculares, insisto en ello, que junto con el humor y el arte de la paradoja, Borges supo reivindicar en nuestra hora con inigualada maestría.

No sé cuál de los Borges que fue, o quiso ser, se añore más al momento de su muerte. En cuanto al Borges lírico, nada se descubre con decirlo, no ha sido el más convincente. Acaso tenía que haber nacido antes y no después de Lugones. Felizmente existen los otros: el erudito que asombra con su minucioso registro de memorias reveladoras, el soñador metafísico, el narrador de universos apócrifos, el meditador americano, el insuperable estilista y también, pero ni último ni menos, el conversa-

### *FERVOR DE JORGE LUIS BORGES*

dor, que supo advertir como nadie la actualidad de este género inaugurado en los tiempos modernos por Eckermann, el disciplinado secretario de Goethe. Y ahora, cuando comprobamos el desconsuelo que suscita la noticia de su muerte en tantas y tan variadas regiones, podemos preguntarnos a cuál de ellos ese sentimiento de pesar está dirigido. ¿A la suma de todos o a alguna probable sombra que la proximidad de su obra nos vela? Cada hombre no sólo muere su propia muerte, como advirtió Rilke, también tiene una muerte diferente en cada uno de los otros hombres. Con la pérdida de Apollinaire, Ungaretti sentía que enterraba, según nos cuenta, nada menos que el tiempo de su propia juventud. Con Borges ahora, para cada uno de nosotros se va fatalmente algo, aunque ello resulte a cada uno distinto e intransferible. Me pregunto qué despido dentro de mí. Estoy escribiendo esta página tal vez para averiguarlo.

Viví en Buenos Aires un par de años, a fines de los años setenta, aunque me cueste ahora creerlo pues no traté entonces, como tantos otros, de hacerle a Borges una entrevista para la prensa. Hablé de él, en cambio, incontables veces con su amigo José Bianco, el querido Pepe Bianco, que lo ha precedido en la muerte sólo unos días. Me contentaba con seguirlo a través de la voz de Bianco, así como en sus libros y colaboraciones periodísticas. Al azar de alguna calle lo vi del brazo de María Kodama, o bien firmando ejemplares en la Feria del Libro. Recuerdo haber revisado una de esas firmas: era

EUGENIO MONTEJO

poco más que una rayita inclinada, ilegible, pero era su firma, y por ella se prolongaba la fila de sus devotos admiradores. El día llegó en que, junto con Juan Liscano, estuviese más cerca de él en un acto del Hotel Plaza, con motivo de la donación a la UNESCO de la casa de Victoria Ocampo. A Liscano, que se acercó a saludarlo llevado por María Esther Vázquez, Borges volvió a preguntarle, ya lo había hecho muchas veces, según supe después, por nuestros 'toros coleados', los mismos que pidió le hicieran conocer cuando años más tarde visitó nuestro país. Veo a Juan explicando con embarazo lo que ya había repetido en iguales ocasiones, y veo los ojos de Borges que, desasidos y errabundos, dan derecho en mí sin mirarme, mientras hace girar su bastón entre las manos. Tampoco allí, ni siquiera a propósito de los toros que tumban nuestros llaneros, le hablé. Me quedan sus ojos vidriosos en la memoria, solamente sus ojos, vueltos hacia el lugar donde silencioso me encuentro. Otras muchas noticias tuyas, álbumes, manuscritos, ocurrencias, etc., reencuentro entonces a cada paso. El fervor de Buenos Aires que pude conocer fue el fervor por Jorge Luis Borges que todos compartimos. Oigo a Bianco relatarle anécdotas de sus primeros tiempos, explicarme las variaciones de muchas páginas borgianas de una edición a otra, las enmiendas, las supresiones, pero sólo me traigo la imagen del impreciso giro de sus ojos cerca de mí.

Uno de los fragmentos de *El cuadero de Blas Coll*, que he transcrito, se apunta irónicamente: "*Mintieron las*

*FERVOR DE JORGE LUIS BORGES*

*montañas de Buenos Aires. Borges no era Tiresias".* Pienso que el atrabiliario Coll no pudo ignorar que las montañas, sobre todo si son imaginarias, suelen engañarnos. En verdad, no era Tiresias. Era Borges. Sus ojos rebotando en un círculo vacío no me mintieron. Tal vez por ello me cuesta ahora creer que se cerraron.





## Mario de Sá-Carneiro en dos espejos

Mario de Sá-Carneiro padeció desde niño, según confesó alguna vez, cierta mórbida atracción por los espejos. La costumbre de contemplar con insistencia su imagen, llevado por la inquietud de querer averiguar quién se es, qué se es, y el consecuente vértigo de “tener la sensación de salir de mí mismo”, como rezan sus propias palabras, manifiesta desde la infancia una de las obsesiones en que se concreta su angustia incurable. El espejo, hermano mayor del laberinto, lo seduce a la vez que lo atormenta. La presencia de uno y otro elemento van a quedar unidas en su obra con la fuerza de un mismo símbolo, al que alude con palabras estremecedoras e imágenes intercambiables: *“No siento el mundo que encierro / ni las líneas que proyecto: / al verme al espejo, yerro; / no me hallo en lo que proyecto”*. En el poema *Dispersión*, de donde proceden estos versos, se lee también al comienzo: *“Dentro de mí me he perdido / porque yo era laberinto”*. Son palabras definitivas porque las suscribe con su vida, una vida que dura apenas 26 años, pero que alcanza, en tan breve tránsito, una intensidad raramente igualada.

*EUGENIO MONTEJO*

Un lector familiarizado con la poesía venezolana moderna de seguro advertiría, al evocarlo ahora en el primer centenario de su nacimiento, el sorprendente paralelismo que guarda su vida con la de José Antonio Ramos Sucre, nuestro gran poeta, que es, además su coevo y su par en destino. Rememorar algunos momentos de su existencia a través de las similitudes que ésta presenta con la de Ramos Sucre, es también acercarlo desde la ausencia a un espejo donde ya no podrá verse, donde hemos de verlo nosotros. Es éste el primer espejo ante el cual me gustaría situarlo. No poco de lo que allí se refleja, confundido entre las figuras de ambos poetas, es el rostro mismo de su tiempo, entrevisto en uno de sus ángulos más perturbadores y sombríos.

Sá-Carneiro nace sólo 21 días antes que Ramos Sucre. En los dos se advierte pronto un talento precoz que se vuelca en la literatura y, de modo más profundo, en la poesía, a la que se consagran con rigor y lucidez innovadores. Los dos se suicidan lejos de sus patrias: el lisboeta en un hotel de París, el cumanés en un hotel de Ginebra. Ambos cuentan entre sus antepasados por línea materna a un famoso militar; ambos son políglotas y traducen, entre otros, a autores alemanes. Al ahondar en sus biografías es posible resaltar varias otras similitudes, como la niñez recluida que se entrega a los libros, la vecindad de ambientes marítimos, etc., pero los datos referidos bastan para justificar el paralelo que entre ambos resulta notorio. Por lo demás, en sus últimas car-

MARIO DE SÁ-CARNEIRO EN DOS ESPEJOS

tas se comprueba un desgarramiento que recurre a expresiones muy semejantes: "No sé a dónde irá a parar todo esto, pues mi situación —de la forma que se encare— es insostenible", escribe Sá-Carneiro. Por su parte, Ramos Sucre anotará: "Pasado mañana cumplo cuarenta años y hace dos que no escribo una línea. Apenas puedo consolarme buscando la vida de enfermos ilustres a quienes la fatalidad apagó en plena juventud". Los fragmentos reproducidos constan en cartas que fueron escritas dos días antes de poner término a sus vidas.

Vista en el espejo de su coetáneo venezolano, la existencia del poeta portugués resulta iluminada por las coincidencias que entre uno y otro se perciben. No son, por supuesto, rasgos idénticos los que vemos, sino distintos, como distintas son las lenguas en que se expresan, no se trata de personalidades mellizas sino de destinos afines, pero más allá de sus respectivos distingos prevalece un aire común que es, a fin de cuentas, el de su época, una época que a ambos les toca atravesar fugaces y atormentados, por veredas bastante adversas.

Sá-Carneiro nace en Lisboa el 19 de mayo de 1890. A los dos años ocurre la pérdida de su madre, una pérdida que desde entonces comienza a crecer en él con el transcurso del tiempo, hasta convertirlo en un huérfano de toda vida y, por ende, en un enamorado de la muerte. Su bibliografía consta de una parte de narraciones agrupadas en los libros *Principio*, *Cielo en fuego* y *La confesión de Lucio*, así como de una breve obra poética, casi

## EUGENIO MONTEJO

toda compuesta en el torbellino de sus últimos años, que se limita a dos títulos: *Dispersión* e *Indicios de oro*, el segundo de los cuales aparecido en edición póstuma más de dos décadas después de su muerte. En sus poemas, sobre todo, se percibe una voz estremecida por un soplo raigal, como venida de no sabemos dónde. Al examinarlos bajo el aspecto de su hechura, comprobamos que se trata de versos que prolongan los ecos del simbolismo o que se contagian del influjo de otras escuelas en boga por entonces, como el expresionismo o el futurismo. Más allá de su vestidura, sin embargo, lo que los identifica es la intensidad con que hablan a la memoria. Ciertamente, no son muchos los poetas de su hora que se acrediten hallazgos tan convincentes. De esta obra cabe decir, en suma, lo que Rilke escribió a propósito de Tralk: "sus palabras cercan un silencio sin límites".

Por las cartas del poeta nos enteramos de que la génesis de sus versos a él mismo lo sorprenden, pues irrumpen inesperadamente y se le imponen cuando se disponía a proseguir sus proyectos narrativos. "¿Cómo es que de repente me vuelco en un arte distinto?", se pregunta no sin asombro. Y añade: "Además, sucede esto: yo que soy siempre inteligencia, que escribo de fuera hacia dentro, por primera vez me hallo escribiendo de dentro hacia fuera. Estos versos antes de sentirlos, los presentí, pesan dentro de mí. El único trabajo consiste en arrancarlos del fondo de mi espíritu". Nos encontramos muy lejos, como se ve, de la minuciosa premeditación que Edgar Allan

### MARIO DE SÁ-CARNEIRO EN DOS ESPEJOS

Poe, en su célebre ensayo *Philosophy of composition*, confiesa haber seguido al escribir *El cuervo*, dicho sea para citar un texto teórico de reconocida ascendencia entre los maestros del simbolismo. En contraste, no han de ser los suyos poemas que *se hacen*, como predicó y practicó, entre otros, Gottfried Benn, sino poemas que fatalmente *nacen*, con la involuntaria fabricación de los sueños. Una década antes que los surrealistas invoquen el recurso de la escritura automática, Sá-Carneiro da cuenta, al comentar sus poemas, del automatismo a que se ve sometido mientras los escribe. Un automatismo por lo demás, no procurado en acatamiento a un precepto de doctrina estética, sino surgido del propio torbellino espiritual que lo hace presa.

En este punto su tentativa diverge de la de Ramos Sucre. El venezolano se orienta por una vía que fecunda en un solo propósito el intento de narrador y de poeta, mediante la creación de una forma lírica vigilada, que con aportaciones personales va a enriquecer el empleo del llamado poema en prosa. Es la única forma que hace suya, al punto de vestir con ella, disolviéndoles las estrofas, las composiciones de otros poetas cuando las vierte a nuestra lengua, como es el caso de sus traducciones de Luis Uhland. Más reservado y más solo, no nos deja ningún comentario acerca del origen de sus textos líricos. Posee desde muy joven, al igual que su coevo lusitano, clara conciencia de su genio, y como él es proclive a defenderse con no poca altivez. Pero se sabe atrapado

EUGENIO MONTEJO

por un medio nada propicio a la creación estética, como partícipe y testigo de una de las épocas más lúgubres de nuestra historia. No es él, tampoco, el huérfano unigénito a quien el padre asiste financieramente, sino el huérfano de padre a los doce años que debe ayudar desde temprano al mantenimiento de sus hermanos menores.

Las diferencias, como se ve, provienen sobre todo del ambiente en que uno y otro han de desenvolverse, y del carácter con que se afirman para sobrellevar la angustia y trasmutarla en obra artística. La angustia de Ramos Sucre va a encontrar su particular laberinto en el insomnio devastador que mina sus facultades y termina por aniquilarlo. Por otra parte, Sá-Carneiro tiene la suerte de encontrar en el mismo barrio donde nace a un amigo genial, a cuya vida y obra su nombre va a quedar, como sabemos, unido para siempre. En 1912 conoce a Fernando Pessoa, de quien, por momentos, parece estar más cerca que cualquiera de los famosos poetas apócrifos que éste inventara. Fue Pessoa, por cierto, quien afirmó que Sá-Carneiro no tuvo biografía sino genio. Con él emprende la fundación de la revista *Orpheu*, y con él, desde París, se envuelve en una correspondencia febril, día tras día, hasta la víspera de su muerte. La referencia a Pessoa, así como la reveladora relación que los acerca desde el primer instante, desborda el marco desde donde ahora tratamos de seguirlo. Digamos sólo de pasada que de los tres grandes poetas nacidos en 1888, T. S. Eliot, Giuseppe Ungaretti y Fernando Pessoa, ese extraño trío de reyes

MARIO DE SÁ-CARNEIRO EN DOS ESPEJOS

magos de la poesía moderna, Sá-Carneiro tiene la fortuna de ser el amigo más cercano de su ilustre coterráneo.

Enamorado de la muerte, así a la postre se evidencia cuando se examinan en detalle las distintas facetas de su vida. Y en la invocación reiterada que de la muerte leemos en sus obras, de nuevo las figuras de nuestros dos poetas vuelven a aproximarse. Desde sus primeras páginas, de un modo a veces más teatral en Sá-Carneiro, más velado en Ramos Sucre, la invocación de la muerte se torna presente a la vez que se proyecta sobre los demás motivos de su escritura. "Vivir para morir es horroroso", escribe Sá-Carneiro, el mismo que para suicidarse se vestirá de *smoking*. En un tono menos directo anota Ramos Sucre: "El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte". De nuevo coinciden también al no esperar reconocimiento alguno mientras vivan y en la certeza con que se encomiendan a la posteridad: "De aquí a veinte años tal vez se entienda mi literatura", predice, con una duda que es más bien hastio, el portugués. El venezolano, sirviéndose casi de las mismas palabras, dobla el plazo, percatado del ambiente más inhóspito que lo rodea: "Yo seré comprendido dentro de cuarenta años".

Al confrontar las vidas de los dos poetas notamos cómo, a pesar de sus diferencias, por momentos parecen fundirse en una misma sombra. Y a esa sombra podrían corresponderle estas palabras de Klaus Mann, que habla sobre la materia no sin conocimiento de causa: "El ansia

*EUGENIO MONTEJO*

de muerte lo persiguió como un despiadado asesino persigue a su víctima". Así y todo, sin salirnos del mismo año de su nacimiento, podemos tratar de ver juntos a Sá-Carneiro y Ramos Sucre en otro espejo, vale decir, de confrontarlos brevemente con la vida de otro gran poeta cuyo centenario los hermana a los tres. Es Boris Pasternak. Al acercarnos a su biografía comprobamos que los hados no le reservan mayor adversidad durante los primeros años, los cuales transcurren bonacibles, sin orfandad ni privaciones. Como dueño de una infancia eterna a quien se le dio en herencia toda la tierra, lo celebra Ana Ajmátova en un memorable poema. Hijo de un pintor apreciado, el hogar donde crece el futuro poeta ruso es frecuentado por contertulios notables. Pronto su vocación lo encamina a la música, pero abandona el piano por la poesía. La adversidad va a concretársele, no obstante, bajo el signo de la convulsión social que se apodera de su patria desde 1917. Su sed de justicia lo lleva a adherirse en el inicio, pero pronto marca su replegamiento y se encierra en su casa, guarecido por sus traducciones de Shakespeare y Goethe. No en vano es un cristiano convencido de que el alma ha abandonado a Occidente, un cristiano que confiesa interesarse por otros aspectos de los Evangelios, además de los puramente morales. Tiene en común con Sá-Carneiro su momentánea adhesión al futurismo, con Ramos Sucre la honda devoción por el genial dramaturgo isabelino, con los dos el conocimiento del alemán y el culto goetheano.



### MARIO DE SÁ-CARNEIRO EN DOS ESPEJOS

A la luz del poeta ruso, las vidas del portugués y el venezolano manifiestan un contraste notorio. El tiempo común que los identifica, al observarse desde este otro ángulo, parece empeñado en conjurar los instantes dolorosos con el dominio de una mirada serena. No han de ser menos difíciles las horas que al poeta ruso le toca sortear, sólo que la adversidad en este caso proviene de fuera y tal vez por esto pueda él fortalecerse para afrontarla. Es interesante notar que en sus versos la palabra que más se repite no es *oro*, como en Sá-Carneiro, ni la palabra *fuego*, como en Ramos Sucre; la palabra que emplea casi para leer todas las demás es *nieve*, con la cual tiende a reiterar una serena sed de lucidez. El contraste con sus dos coetáneos resulta más patente en la prevención que toma para nunca invocar lo funesto en su poesía. Se sabe un árbol que, para crecer y resistir, se cuida de nombrar el hacha. El poeta Eugenio Evtuchenko ha divulgado el consejo que le oyera a Pasternak en el curso de su última visita. No está demás repetirlo ahora porque, antes que a su joven destinatario, en el espejo donde trato de representármelo su voz parece dirigida por un azar retrospectivo a sus dos coetáneos caídos tempranamente: "Nunca pronostique su muerte en versos —le dijo a Evtuchenko— ya que la fuerza de la palabra es tal, que ella, con su poder de invocación, le arrastraría a la muerte vaticinada". Es otro acento el que se advierte en la voz del tiempo común cuando nos habla aquí, otro tono el que recorre sus palabras. De los tres poetas naci-

*EUGENIO MONTEJO*

dos el mismo año del suicidio de Van Gogh, sólo Pasternak alcanza la vejez y, finalmente, el ruido de una gloria incómoda, aunque vindicatoria. De los tres fue el único que llamó hermana a la vida.

## *El escultor Eduardo Gregorio*

En nuestro Museo Nacional de Bellas Artes se encuentra desde 1957 una hermosa talla de alabastro que, pese al silencio que ahora la rodea, tuvo un ingreso bastante destacado en ese recinto pues dio origen a una llamativa polémica. Su autor fue el escultor canario Eduardo Gregorio. La pieza en cuestión, *Niña con perro*, es un bloque de alabastro rosa de algo más de metro y medio, en el que sobresale una estilizada figura femenina. Se encuentra allí por mérito propio pues se hizo acreedora del primer premio en el VIII Salón de arte correspondiente al año citado. La polémica, muy comentada en los medios artísticos de la época, confrontó las opiniones de Miguel Otero Silva y Alejandro Otero.

Eduardo Gregorio López Martín —tal era su nombre completo, aunque en el ámbito artístico prescindiera de los apellidos—, nació en Las Palmas en 1903. Al momento de su llegada a Venezuela era dueño de una obra de méritos superiores a los reconocimientos que se le habían dispensado, no obstante contarse entre éstos varias distinciones internacionales. Gregorio había dirigido duran-

### *EUGENIO MONTEJO*

te mucho tiempo, y desde una edad muy temprana, la escuela Luján Pérez de Canarias. Fuera de sus islas, había residido por largos años en Tánger y Barcelona. En 1948 la Academia de Crítica de Arte, entonces presidida por Eugenio D'Ors, seleccionó una muestra de su trabajo para la exposición antológica en que lo acompañaron Ángel Ferrán y Cristino Mallo. Tres años más tarde le correspondió sustituir a Mallo como único escultor de la escuela de Madrid. Ese mismo año obtiene el Premio de Honor de la Exposición Internacional de Tánger, adonde concurre en representación de la escuela española. Tal era, en escueto recuento, el maestro que se incorpora al taller de escultura de la escuela caraqueña Cristóbal Rojas poco después de avecinarse en nuestro país. Con alguien de dones inferiores a los suyos otro ambiente más propicio que el español de su época habría inventado un personaje famoso. Nadie elige su tiempo, sin embargo. El que le tocó en suerte a Gregorio fue no poco adverso, sobre todo al término de la guerra civil española, que lo obligó a retirarse por una temporada. El caso es que para sobrellevarlo sin apartarse de su suelo se refugió en su obra y en su talento cordial, tributario del ingenio, así como en el noble culto de la amistad. El tiempo, como reza el título de un libro de Marguerite Yourcenar, es a la postre el gran escultor, aun el tiempo hostil, y más para quien eligió precisamente el arte de la escultura.

Una porción valiosa del equipaje que Gregorio trajo a Venezuela consistía en el numeroso conjunto de obras

### EL ESCULTOR EDUARDO GREGORIO

que más tarde quedaron en manos de coleccionistas privados y en varios museos del país. Buena parte de ellas se había exhibido en su exposición catalana de 1956. *La Niña con perro* figuraba en el grupo viajero. Cuando lo conocí, un par de años más tarde, me contó que para realizar la colección de piezas exhibidas en Barcelona se había encerrado a trabajar en su taller de Masnou durante casi tres años sin pisar la puerta de la calle. Buscaba en el retiro de su taller, pienso ahora, no tanto la indispensable concentración para el trabajo artístico, como la defensa de su ánimo frente a la lobreñez del franquismo. En cuanto a la polémica que siguió a su primer premio caraqueño, le costaba admitir que entre los argumentos figurase la negativa de que se concediera el galardón a un recién venido. Con su ocurrente ingenio añadía que mal podía llamarse recién venido a quien ya sumaba cuarenta años en el oficio.

Gregorio poseía un natural encantador que se manifestaba en la sencillez de su trato y en el temple de buen ánimo que en toda ocasión comunicaba. No simulaba desconocer la valía de su obra, pero estaba lejos de subrayarla ante alguien para imponerse. Tenía el don del verdadero maestro, que sabe identificar el centro de las cosas y guía a los demás casi sin proponérselo, como otros, en muchos campos, no obstante su erudición y empecinamiento, resultan perfectamente periféricos. Fue apreciado entre nosotros por artistas y críticos, pero también, y no menos, por gente que poco sabía de su obra

EUGENIO MONTEJO

cumplida. Lo recuerdo en la Valencia de la década de los sesenta, adonde se fue a vivir con su mujer, Juana Teresa García, y un pequeño *fox-terrier* que les servía de mascota. La iniciativa de su mudanza la fomentó Ángel Ramos Giugni con apoyo de Braulio Salazar, que dirigía la escuela Arturo Michelena. Generoso, amigable, pronto fue el centro de nuestras tertulias. Ligado por nacimiento y vocación al mar, lo identificaba una voz ronca que solía rematar a veces en una carcajada contagiosa, influjo del espíritu marítimo.

En la escuela Arturo Michelena fundó y dirigió un taller de cerámica, que le permitió desarrollar a su modo la técnica aprendida con Llorens Artigas en Cataluña. Por esa fecha se hizo merecedor de la medalla de plata individual de la Exposición de Cerámica Internacional celebrada en Praga en 1962, y de la medalla de oro, compartida con sus alumnos, en otra muestra similar que tuvo lugar en Buenos Aires ese mismo año. Durante todo ese tiempo fue invitado a integrar los jurados de los salones artísticos de Caracas, Maracay y Valencia. Su regreso a Canarias se cumplió al año siguiente, en 1963. En vísperas de su partida le oí comentar que se sentía a gusto entre nosotros, pero necesitaba vivir en un puerto de mar como siempre había vivido, donde, aunque nunca viajara, pudiera ver al menos la salida o el retorno de los barcos.

Regresó a su isla natal, y a pesar de las dolencias cardíacas que lo aquejaban, tuvo ocasión de realizar nuevas exposiciones, trabajó en muchos encargos y dirigió un

## EL ESCULTOR EDUARDO GREGORIO

taller de cerámica y alfarería creado entonces en la Gran Canaria. Tuvo la vista de los barcos que reclamaba, pero además, en el reencuentro con los suyos, no le faltó el malestar de la polémica, ya no por recién venido ni por la *Niña con perro* que dejó en el Museo de Caracas, sino por un proyecto de monumento a Pérez Galdós, destinado a sustituir otro casi desaparecido de Victorio Macho. Fue una polémica bastante agria, según refiere el crítico Carlos Pérez Reyes, estudioso del arte canario, que produjo la renuncia del maestro al encargo que se le había encomendado. Resulta curioso comprobar que el ruido de la polémica escoltó a menudo la vida de alguien con tan noble deseo de llevarse bien con los demás. En Valencia, donde no tuvo malos momentos, alguna vez manifestó en privado el deseo de crear grandes esculturas para las amplias y desiertas *redomas* de la ciudad. Como se sabe, el designio de los alcaldes andaba por otro camino, más presto al derrumbre del viejo casco de la urbe y la abolición de toda memoria. Eduardo Gregorio falleció en Las Palmas el 30 de agosto de 1974.

En una de sus páginas afirma Novalis que al poeta se le reconoce por las miradas de agrado que quedan cuando pasa. El poeta, decía Novalis, pero hablaba genéricamente del artista genuino. Gregorio, estoy seguro, dejó en muchos venezolanos no sólo una grata memoria, dejó también enseñanzas útiles para el arte y la vida. Mientras concluyo esta breve evocación golpeteando una vieja *Olivetti*, viene a mi recuerdo que cierta vez le escuché decir

*EUGENIO MONTEJO*

que al buen escultor se le podría reconocer a ciegas y desde lejos sólo por los golpes del mazo o del martillo. Y pienso que, desde algún ignoto lugar ahora, si no me está leyendo, al menos oirá el sonido de las teclas que transcriben mi recuerdo. Ojalá que no le suenen del todo mal.



## *La pipa de Barinas*

Fue en un ensayo de Solanes, nuestro inolvidable maestro José Solanes que leyó todos los libros en todas las lenguas, donde por primera vez vi mencionado hace ya casi treinta años el nombre de Georg Christoph Lichtenberg. Solanes leía el alemán, pero creo que su conocimiento del autor de los célebres *Aforismos* lo obtuvo a través de publicaciones francesas, y en especial de la notable edición de Marthe Robert. Muchos años más tarde, cuando apareció en 1981 mi transcripción de *El cuaderno de Blas Coll*, libro a él dedicado, me recordó este fragmento de Lichtenberg cuyo sentido es bastante cercano al espíritu del libro: “Así como hay palabras polisilábicas que dicen muy poco, también hay monosílabos de significado infinito”.

Solanes debió de privilegiar entre sus copiosas lecturas las sagaces observaciones de los *Aforismos* de Lichtenberg. ¿No constituyen acaso una de esas obras por las que podemos felicitarnos de compartir la civilización alfabética? “El libro más rico de la literatura universal”, llega a decir Canetti. En todo caso, uno de los pocos verdaderamente indispensables. Dicho lo anterior hay que apresurarse a añadir que su autor desconfiaba de la imprenta

EUGENIO MONTEJO

como difusora del saber, una desconfianza que en nuestros días se reitera a propósito de la televisión, y hasta llegó a afirmar que “el exceso de lectura resulta perjudicial para el pensamiento”.

El nombre de este famoso profesor de Gotinga aparece ligado a una extraña paradoja: por una parte ha contado desde antiguo con la admiración de autores tan eminentes como Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Tolstoi, Freud, Wittgenstein, etc. Por otra parte, su obra siempre ha estado restringida a un núcleo de iniciados, poco o nada conocida del gran público. Aun en la misma Alemania, pese a que no faltaron ediciones de sus obras en el pasado, debió esperarse hasta 1971 para que se lograra una edición definitiva de sus anotaciones, bastante tarde si reparamos en que el autor falleció en 1799.

En lo que a nuestro idioma concierne, una selección de los *Aforismos* traducida al castellano se imprimió en Buenos Aires en 1942, debida a Guillermo Thiele, una muestra a través de la cual quizá no se adivinaba la magnitud de la obra original, aunque su perspicacia daba para sospecharlo. Ha sido sólo en nuestros días cuando, de modo casi simultáneo, se han publicado dos notables traducciones que en conjunto forman una considerable porción de sus iluminadores apuntes. De cierto que ambas revelan la creciente atención de que es objeto su obra en este fin de milenio. La primera de estas versiones débese al mexicano Juan Villoro y aparece acompañada de una lúcida e imprescindible introducción que proporciona

### LA PIPA DE BARINAS

datos biográficos y literarios, así como juicios de escritores contemporáneos o posteriores sobre el autor de los célebres cuadernos; la segunda apareció en Madrid un año después a cargo de Juan del Solar; se trata de una edición, como la anterior, sin duda cuidada y solvente.

Lichtenberg nació en una aldea alemana cerca de Darmstadt. Fue el último hijo de la numerosa prole del pastor Johann Lichtenberg, y le tocó alojar su ingenio en un cuerpo bastante diminuto, deformado por una joroba. Con el tiempo llegó a ser profesor de ciencias en Gottinga, un profesor capaz de asociar su nombre a algunos descubrimientos en el campo de la electricidad, aparte de dedicarse durante dos décadas a la redacción de un *Almanaque de bolsillo* que sobre los más diversos temas escribía a su placer por entero. Lo más perdurable de su fama, no obstante, arraiga en las observaciones que a lo largo de su vida fue anotando en quince cuadernos, una serie de apuntes misceláneos cuya disposición suelen alterar los editores a la hora de imprimirlos. Son sus penetrantes *Aforismos*, como ya, con título inmodificable, han quedado fijados estos borradores de observaciones variadas acerca de los tópicos más disímiles y que acaso posean, como los *Ensayos* de Montaigne, la autonomía de un género literario específico.

El poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre consagró una extensa investigación al estudio del aforismo, sobre todo a las posibilidades que proporciona su escritura para la creación poética, pero supongo que, en el caso especí-

EUGENIO MONTEJO

fico de Lichtenberg, sólo a una porción reducida de sus notas la habría admitido propiamente como tal. El mismo Aguirre fue un asiduo practicante de la escritura aforística, como lo prueba la compilación de los suyos a la que puso por título *Asteroides*, un considerable volumen que aún permanece inédito en nuestros días.

No, lo de Lichtenberg no son aforismos en el sentido reconocido del término, aunque la condensación propia del aforismo, como la de la máxima o la sentencia, constituya uno de los rasgos de su atrayente escritura. Podemos valernos de una de sus anotaciones para precisar lo que de éstas resulta peculiar y, en el sentido en que antes se ha dicho, dignas de concretar un género determinado: "Hay que tener al menos una explicación de cada palabra, no usar ninguna que uno no entienda, y tratar de ver las cosas con la intención de descubrirles algo que los demás aún no han visto". Pienso en Solanes, médico de Artaud, lector de Lichtenberg, y en esta especial aportación que el hábito de la reflexión científica comunica al pensamiento, algo que de seguro lo identificaba con el profesor alemán: "tratar de ver las cosas con la intención de descubrirles algo que los demás aún no han visto". Como puede apreciarse, no es la búsqueda narcisística del ingenio por sí mismo ni tampoco el juego más o menos habilidoso de formas expresivas ocurrentes o eruditas; los eruditos fueron la pesadilla de Lichtenberg; todo ello tiene, como sabemos, su espacio y sus cultores. El juego de Lichtenberg, que fue en cierto modo el segui-

### LA PIPA DE BARINAS

do en nuestros días por Solanes, era demasiado serio para simplificarse en una tentativa estereotipada. Lo que ante todo procuraba el agudo catedrático de Gotinga puede resumirse con estas palabras de Henri Atlan reproducidas en su reciente libro *Con razón o sin ella*: “Abordar los caminos del conocimiento como juegos que no hay que tomarse con demasiada seriedad es la garantía más segura de la seriedad del conocimiento”. Acaso por esto, al cabo de tanto tiempo, la innegable actualidad de su obra se refleja en la adhesión que suscita. Muchos de los temas en que detuvo su atención son los de nuestro tiempo, y lo es sobre todo la necesidad de ahondar en ellos, de descubrir ángulos inéditos en las cosas antes que complacernos con el halago de las salidas ingeniosas. A este respecto Lichtenberg advierte en otro de sus apuntes centrales que “siempre puede decirse algo ingenioso en contra y a favor de todo. Contra esto mismo un hombre ingenioso podría, a su vez, decir algo que quizá me hiciera arrepentirme de haberlo afirmado”.

Quince fueron los cuadernos de borradores que quedaron inéditos a su muerte. Vivió en un mundo donde predominaban los eruditos pedantescos a quienes desdeñaba, un mundo de lectores mucho más prestos a fiarse de lo leído antes que de lo contemplado o vivido. Su escritura es en buena parte por esto una contraescritura. Y es principalmente la obra de un observador solitario. Lo opuesto, por ejemplo, de La Rochefoucauld, el célebre autor de las *Máximas*, que consultaba a sus allegados

EUGENIO MONTEJO

y se servía de sus opiniones para modificar el estilo y composición de sus escritos. Es verdad que La Rochefoucauld no se preocupó porque su nombre apareciera en ninguna de las cinco ediciones de su obra publicadas durante su vida pese a que su autoría estaba divulgada, pero ello formaba parte del convencionalismo aristocrático que en su época hizo de la anonimia una práctica usual para la gente de su clase. Lichtenberg, por su parte, se hallaba tan lejos de los aristócratas como de los eruditos o de los devotos creyentes. Tal es otro de sus rasgos que lo hacen nuestro contemporáneo. Ambos autores tienen en común, sin embargo, la poca atracción por los sistemas elaborados y la preferencia de la escritura fragmentaria, una característica de los períodos de crisis. Pero donde el cáustico La Rochefoucauld trata de desmascarar la conciencia o se empeña en descubrirnos alguna desilusión, Lichtenberg procura voltear las cosas, las opiniones, las ideas, para hacernos ver algún asunto inadvertido.

En la introducción a su antología de los *Aforismos* Juan Villoro afirma que “proponer un orden de lectura es ya una manera de interpretar a Lichtenberg”, idea ésta que luego complementa con el interesante modelo que para leerlo nos sugiere. Juan del Solar opta, en cambio, por una selección cronológica que sigue fielmente la fecha de composición de los cuadernos. Según Villoro, fue en Hannover donde a Lichtenberg le nació la afición de fumar pipa, un hábito que representaba para él, según

## LA PIPA DE BARINAS

sus propias palabras, “el máximo placer en la penumbra, después de besar”. La pipa en todo caso era una especie de refugio para defenderse de la insipidez de ciertos libros cuya poca atractiva lectura llegaba a causarle agotamiento. Contra tales libros que, en su opinión, entonces abundaban, “nada mejor —afirma— que una taza de café y una pipa de Varinas”.\* Esta última variedad de tabaco, la preferida de Lichtenberg, acerca su memoria a nuestra tierra pues tomaba su nombre de la ciudad de Barinas. A mediados del siglo XVIII la fama del tabaco barinés se había propagado por toda Europa, como confirma Pablo Perales en su *Manual de geografía económica de Venezuela*. Desde la soleada llanura venezolana hasta Gotinga era transportado el tabaco cuya picadura hacía las delicias del impar meditador alemán. Corrían los años finales del dominio colonial español, cuando el tabaco y la ganadería eran los productos más resaltantes de la incipiente economía venezolana. Lichtenberg fallecería un año antes de despuntar el siglo XIX, y apenas una década más tarde iba a principiar la guerra de independencia. Los pasos de las tropas se adueñarían durante años de los apacibles tabacales barineses como de todo nuestro territorio hasta derribar el régimen de la colonia. La fragante picadura que era vendida en grandes tarros de porcelana con la marca *Varinas* dejaría de llegar a los puertos nórdicos. Pero ya para entonces Lichtenberg estaba lejos de todo.

\*Lichtenberg escribe *Varinas*, pues tal era la marca del tabaco cuyos recipientes de porcelana hoy se hallan sólo entre los anticuarios.





## *Una vieja travesía*

Muchos han sido los testimonios que acerca de la Revolución portuguesa tuvimos ocasión de escuchar o leer durante la pasada primavera. Y en verdad, no era para menos. Veinte años se cumplían de aquel 25 de abril de 1974, cuyo aniversario es motivo desde entonces de pública celebración entre las principales fechas de la moderna vida lusitana. Reportajes, evocaciones, documentos filmicos, etc., indagaban con minucioso detenimiento los antecedentes y peculiaridades de la efeméride. En las imágenes resaltaba por momentos el palpable contraste entre el Portugal de nuestros días, amistado con el dinamismo de la Europa contemporánea, cuya prosperidad empieza a beneficiarle, y aquel otro congelado en las fotografías de los años sesenta, casi desentendido del mundo, sumido en la contemplación de los barcos que iban o venían de sus colonias ultramarinas.

Para muchos de los testigos la evocación venía a resumir, no podía ser de otro modo, el balance sentimental de una generación, acaso la de los últimos utopistas hasta ahora aparecidos. Hacía ya veinte años de aquel clamoroso abril. En las rememoraciones, más que los hechos históricos, siempre rotundos y principales, me pareció

EUGENIO MONTEJO

advertir desde el inicio, ligeramente adaptada a la circunstancia, la inolvidable pregunta de Villon: —¿Dónde están los claveles de antaño? Y en esa tácita pregunta sentía concretarse el carácter perentorio del siempre acuciante sentimiento del tiempo. La pregunta creía escucharla en boca ajena, pero pronto me percaté de que también yo me la estaba haciendo a mí mismo. También yo tenía, por decirlo así, un pequeño clavel que buscar entre tantos revividos recuerdos. El ocasional clavel de un viajero.

Una vez le escuché decir al poeta Álvaro Mutis que las dos ciudades más hermosas a que se tenga acceso por mar son Estambul y Lisboa. Poca gente tan autorizada para hablar de viajes y ciudades como Álvaro, que ha recorrido por años mares y continentes con su propio pasaporte y con el de su famoso heterónimo, Maqroll el Gaviero, baquiano de los mares del mundo. Por mi parte, nunca he estado en Estambul, pero puedo decir que desde que vi por primera vez a Lisboa, una tarde ya algo remota desde el puente de un barco, descubrí la luz de un color nuevo que siempre he tratado de volver a ver, tanto como he podido. Me refiero a un tiempo no demasiado lejano en que aún prestaban servicio algunos barcos que cubrían las rutas del Atlántico. La más práctica rapidez del avión ha terminado por suprimirlos como medio de transporte, pero veinte o treinta años atrás aún se podía elegir alguno que viajando a Europa se detuviera en la capital lusitana, aunque sólo fuera para dar una pequeña vuelta por las rumorosas calles de la *baixa* y

### UNA VIEJA TRAVESÍA

mitigar la nostalgia o, como expresivamente se dice en portugués, para *matar saudades*. Al fin y al cabo, lo que de una ciudad nos seduce resulta casi siempre indefinible. No conseguimos decírnoslo a nosotros mismos, y tampoco importa mucho pues llegamos a sospechar que si fácilmente pudiéramos verbalizarlo ya no nos atraería del mismo modo. En todo caso, quien hace escala en una ciudad portuaria sabe que apenas dispone de unas cuantas horas para recorrerla antes de reemprender el viaje. Si ya ha estado antes podrá confrontar sus impresiones y, según como le vaya, renovar la íntima promesa de regresar más tarde. Tal era cabalmente nuestro caso. En una travesía que había principiado en La Guaira el 16 de abril, nos encaminábamos a Europa a bordo del *Franca C* por la ruta de Funchal y Lisboa. ¿Cómo no evocar ahora, a la vuelta de tantos años, el encuentro con la feraz Madeira, la hermosa isla que por tanto tiempo —según supimos entonces— estuvo sola, sin ninguna presencia humana, hasta la llegada de los portugueses a comienzos del siglo xv? Tema para entretener un insomnio éste del enigmático pasado de la isla. Difícil, en efecto, antes de conciliar el sueño esa noche en el camarote no representarse los años que la isla permaneció solitaria, guarnecida por el silencio vegetal y el obstinado oleaje sin término. La isla sin Robinson. Al volver sobre la plática de nuestro informante, pensábamos que por muchos siglos debió ser la más ingrata de las islas ciertamente, como ahora la más feraz y cariñosa.

EUGENIO MONTEJO

Tan pronto dejamos atrás la capital madeirense, la monótona navegación y el deseo de tocar tierra firme empezaban a hacernos sentir que las horas no llevaban la prisa de nuestro deseo. En tanto, a la caída de la tarde, entre los grupos de viajeros a bordo se oían canciones portuguesas cantadas a coro, secundadas por acordeones y guitarras.

Gracias a una vieja libreta puedo ahora rastrear una que otra impresión de aquellos días, así como algunas lecturas que entonces me entretuvieron buena parte del viaje: un libro sobre Confucio, otro sobre Li Po, una colección de ensayos de Moravia, el libro de George Mou- nin sobre la poesía de René Char, la *Autobiografía* de W. B. Yeats, etc... Libros para leer en el mar. ¿Por qué varias lecturas chinas si no iba para Catay? En la *Autobiografía* de Yeats subrayé entonces estas palabras que me he repetido varias veces después: "Tenía tantas ideas como tengo ahora, pero no sabía escoger entre ellas las que pertenecían a mi vida". Las vuelvo a leer de nuevo y su sentido cobra, a la luz de esta breve remembranza, un imprevisto significado. Al compararme con aquel joven viajero del *Franca C* que vino a dar por casualidad con el inicio de una revolución en el finistarre europeo, me pregunto cuánto debo atribuir de todo esto al mero azar y cuánto a los inescrutables designios del destino. Nunca sabremos a dónde puede conducirnos lo que de una ciudad nos atrae, ni tampoco por qué ocurre de tal modo. El caso es que de tanto procurar encontrarme en el itinerario de mis viajes

## UNA VIEJA TRAVESÍA

con la entrañable Lisboa, llegué a toparme de improviso con el comienzo de una sonada revuelta, justamente en el país menos proclive a los sucesos beligerantes. ¿Debo creer que este hecho pertenecía ya, mucho antes de que ocurriera, a mi vida?

Cuando por fin llegó el alba del arribo y divisamos la elevada colina del viejo Castillo San Jorge, tras tantos días de mar y tedio, no podíamos sospechar siquiera que en la apacible Lisboa se nos fuese a negar el desembarco. Ayunos de noticias, ninguno de los viajeros podía imaginar los motivos de la reticencia que mostraban los agentes de la guardia marítima. Tampoco entre ellos parecían estar muy al tanto de lo que sucedía. ¿Cómo podían estarlo si apenas transcurrían las primeras horas de aquel 25 de abril de 1974? Justo la noche de la víspera, la soprano Joan Sutherland había cantado por tercera vez *La Traviata* en el Coliseo de la rua Santo Antão, la misma diva que esa mañana despertaría con el justificado temor de no poder regresar a su país. Por lo que a nosotros concernía, en la confusa llegada, luego de las gestiones de algunos miembros de la tripulación, se nos concedió un limitado permiso a los viajeros en tránsito para bajar al muelle de Alcántara donde nuestro barco estaba surto. Muy poco después se produjo una contraorden, sin duda debida a la evolución de los sucesos, y el *Franca C* hubo de proseguir de inmediato su rumbo a Nápoles. En el fugaz recorrido por el muelle alcancé a comprar un periódico recién impreso, cuyo título resultaba por demás ilus-

EUGENIO MONTEJO

trativo: *A ditadura está pronta a cair*. Aún no era mediodía cuando zarpamos hacia Italia. Demasiado temprano todavía para la aparición de los famosos claveles que, días más tarde, iban a convertirse en símbolos de la revolución abrileña. Sin embargo, aquel desvelado periódico matutino, cuya portada despelegaba una reveladora fotografía de gentes trepadas a los árboles y muros del Largo do Carmo, vino a ser, me doy cuenta ahora, el imprevisto clavel de la vieja Lisboa que el azar había puesto en mis manos de viajero.

## *Fragmentario*

“**E**l crimen contra la vida —decía Archibald Macleish— el peor de todos los crímenes, es no sentir”. No sentir el mundo, no sentir la vida en su múltiple misterio y en la simplicidad con que se manifiesta en todo tiempo sin cesar, comporta en verdad, una mutilación grave. Sin embargo, conviene no sólo sentir, sino aprender a sentir, aprender a deslindar el verdadero sentimiento de la simple excitación, que es su más común y espúreo sucedáneo. “En el hombre cabalmente emotivo —nos cuenta W. B. Yeats que le advertía su padre— el mínimo despertar del sentimiento constituye una armonía en la que vibra cada cuerda de cada sentimiento. La excitación es propia de una naturaleza insuficientemente emotiva, la ordinaria vibración de una o dos cuerdas solamente”.

Aprender a sentir: esta sola tentativa, que no es nada pequeña, formaría mejor al joven poeta que todo el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario, las reglas, modas, etc. Los manuales olvidan con frecuencia este dato esencial, sin el cual todo intento creativo queda en el aire. A través del sentir puede válidamente conquistarse el lenguaje que lo exprese; el sentimiento mismo, cuando es legítimo, procrea su forma o la

*EUGENIO MONTEJO*

posibilidad de inventarla. Lo contrario, en cambio, es menos probable. ¿Cómo bajar de la red formal a la desnudez sentimental del mundo?

\* \* \*

En todo arte verdadero se hace evidente, como un don extraño, cierto principio de concatenación necesaria, esto es, cierta interdependencia de un elemento con otro, de un rasgo acordadamente idéntico que haría suponer —y todo platonismo no hace más que sospecharlo— que el autor es tan sólo un médium, un momentáneo revelador. Explíquese románticamente o no, el principio es válido para hacernos medir la grandeza de la obra y su absoluta dependencia de una necesidad interior. Un retrato de Rembrandt, por ejemplo, posee siempre ese atractivo único, como lo posee un poema de Blake o de Verlaine. Al detectar la unión de elementos que carecen de una profunda concatenación necesaria (que ciertamente es profunda porque no basta con desearla para hacerla aparecer en la obra), como se comprueba en tantos textos de hoy en día, estamos en vías de comprender lo que separa el mero ardid, o la pericia, del arte superior.

\* \* \*

No puede pedirse a los pintores de hoy que crean en Dios, o en alguna forma de divinidad, porque esto, a



### FRAGMENTARIO

pesar del furor de los conversos, nadie puede exigiérselo a otro. Pero podemos proponerles que traten de pintar el mundo como antes lo hicieron los hombres de vocación religiosa. Sólo así se pondrían un tanto a salvo de los tristes mandatos que impone el mercado de las artes.

\* \* \*

Juan Ramón Jiménez solía dedicar su obra “a la inmensa minoría”. Años después, poetas de preferencias contrarias, aunque no siempre con el talento del andaluz, dedicaban las suyas “a la inmensa mayoría”. Los poetas de nuestra hora, con menos talento que todos ellos, trabajamos para la inmensa mayoría, para la inmensa minoría y, por supuesto, para quienes suban o bajen.

\* \* \*

La crítica hecha al “verso medido con metrónomo”, reiterada en nuestro tiempo por Pound, es tan a menudo repetida que puede decirse que ha hecho fortuna. Quizá para defenderse de ella afirmó Eliot que ningún verso es libre de verdad, “que sólo hay versos buenos, versos malos y el caos”. A pesar de que en otra parte añade que nunca escribió con atención al conteo del verso, lo que no quiere decir que lo deseche maniáticamente. Sin embargo, lo que el aserto de Pound no consigue borrar del todo, es la distinción de tono que dos poetas pueden

*EUGENIO MONTEJO*

lograr sirviéndose de una misma medida, cortando su verso por igual metrónimo. ¡Qué diferente resulta el endecasílabo de Quevedo del de Bécquer, por ejemplo! En ambos hay tensión, sin duda, pero el tono es brumoso y envolvente en el último, desnudo y lineal en el primero. Hay metrónimo en el arte de todos los clásicos, y cualquiera aprende a usarlo con propiedad si cabalmente se interesa, pero el don de trascenderlo, de conquistar un tono distinto y valedero, a muy pocos parece estar reservado.

\* \* \*

Al leer las conmovedoras cartas de John Keats se percibe una alianza de inocencia y conocimiento —en el sentido que él reserva a esta palabra— semejante al eco de Hölderlin, y fatalmente lejano ya de nuestros días. No me refiero a lo que su arte logra decirnos, que creo próximo al alma de todo tiempo puesto que su grandeza lo torna intemporal, sino al sentido de “inocencia terrestre” que lo hizo posible y que se ha borrado para siempre de nosotros. El poeta moderno es duro, como observa Friedrich; fustiga o se burla, impreca o ironiza, acaso porque ya se sabe separado de esa pureza inocente. Es algo que no se deja definir fácilmente, pero que vemos corroborado en el arte de nuestro tiempo; quizá por esto la poesía se ha vuelto más solitaria. Esta idea habría que rastrearla a través de las proposiciones de Ungaretti (“busco un país inocente”, “la poesía es una sed de inocencia insaciada”),

## FRAGMENTARIO

quizá el último gran poeta en centrar su obra bajo tal perspectiva... Pero qué lejos de ello se nos aparece Montale, su coterráneo, por ejemplo. La prensa, los medios contemporáneos de comunicación masiva, parecen presuponer un pacto de lenguaje, que bien podemos aceptar o rechazar, pero al que no nos es dable eludir, salvo que seamos un niño, un loco, un "inocente".

\* \* \*

Ante el poema propiamente nuestro somos débiles. Es en él donde reside la suprema fuerza. Lo que el poema exige es debilidad para invadir, por eso el poder de la razón casi siempre lo obstaculiza. El poeta auténtico aprende a desmontar la resistencia (y no a armarla, como aconsejan los manuales literarios); crea mecanismos y reflejos de indefensión para que el poema lo invada. Así pues, pasivamente femenina es la creación, y mientras más pasiva, más hondamente contribuye a gestar la voz poética.

\* \* \*

Muchos poemas anticipan su primer soplo en nuestros labios, pero a pesar de la hondura vital que los eleva hasta nosotros, mueren pronto, ahogados por una forma inconveniente. La intuición de la forma llega a hacerse tan necesaria como el mismo hálito inicial que les da vida. Tal

*EUGENIO MONTEJO*

vez lo más útil sea, cuando la duda sobreviene tras los primeros tanteos, esbozar un tratamiento desde diversas direcciones formales hasta conseguir la medida justa.

\* \* \*

El sueño nos reconforta porque nos devuelve la certeza, a menudo perdida, de que mientras algo sueña en nosotros, la verdadera facultad poética permanece intacta. Y no es que el sueño proporcione directamente la poesía, pero uno y otra, como sabemos, beben en la misma fuente.

\* \* \*

Cuando se siguen tan de cerca las modalidades poéticas foráneas, como parece ser ahora el caso entre tantos creadores de nuestra lengua, no hay que olvidar que sus conquistas, de haber empleado nuestro idioma, sustancialmente diferirían, como difieren las respectivas estructuras lingüísticas y el ritmo del habla común. Ocurre con ellas lo mismo que con las exquisitas recetas de otras cocinas. De nada vale, al fin y al cabo, conocerlas, aprender de memoria proporciones y procedimientos, pues al montar la olla debemos contar sólo con las vituallas que a diario conseguimos en nuestro propio mercado. La invención que desdeñe lo propio, lo que tenemos a mano, corre el riesgo de resultar desabrida por arbitraria.

## FRAGMENTARIO

\* \* \*

La sensación extraña de aproximarse a un poema como a un pueblo que, desde lejos, en la niebla se divisa. Puntos breves de luz que van encuadrándose hasta que se nos precisan en ventanas. Rectos pozos de enmarcada claridad: son ellos las estrofas. Es grato mirarlos de cerca e indagar qué hay allí, bajo la lámpara de cada rectángulo; pero también, ¡y cuánto más grato!, desde lejos preguntarse cómo será cada cosa allí y cuál de las formas será la verdadera, si ciertamente es a un pueblo adonde vamos, si no andamos errados.

\* \* \*

Uno de los inconvenientes más comunes para un poeta nuestro en los actuales tiempos, consiste en llegar a forjar un arte que prescinda de Dios, valiéndose de una sensibilidad esencialmente católica. En cada uno de nosotros, y hasta muy avanzada nuestra edad, perviven los rituales más o menos desatendidos del catolicismo criollo, los altares caseros, en fin, toda la serie de comportamientos venidos de Europa y adaptados a los trópicos. No basta una simple declaración externa para librarnos de estas prácticas que han modelado nuestro modo de sentir y juzgar. Y en poesía, que por sobre todo es expresión de nuestras verdades profundas, la contradicción se advierte a menudo más de lo que sospechamos. Sin duda, en ven-

*EUGENIO MONTEJO*

taja se halla el poeta que se percata temprano del problema y, sin coartar su conciencia madura, se abre y celebra con el común de las gentes las ritualidades y los sentimientos religiosos propios del lugar de donde es oriundo. Así Manuel Bandeira, por ejemplo, puede nombrar apropiadamente a la Virgen María, porque, sin ser del todo creyente, ve en ella una humilde madre brasileña o, a lo más, una luz de la que esa madre brasileña se siente devota. El problema llega a ser más punzante y paradójico en Murilo Mendes, otro brasileño, porque éste, reconocidamente católico, da expresión a menudo a un mundo pagano y erótico con lo que añade, tal vez sin proponérselo, mucha tensión a su escritura. Puede decirse que en Mendes dos religiones sobreviven, no siempre sin hostilidad, aunque con humor y equilibrada cortesía.

\* \* \*

Quizá no el mejor consejo —¿cuál podría ser?— pero sí uno que vuelve a mi memoria con frecuencia, me lo proporciona un dato biográfico de Paul Klee. Según cuentan, poco antes de viajar a Italia se hallaba sumido en una honda crisis juvenil, al reconocerse con iguales aptitudes para la poesía, la pintura y la música, sin acertar a decidir por cuál de ellas enrumbarse. Fue entonces cuando se dijo a sí mismo: lo primero, llegar a ser un hombre. Lo demás se seguirá de ello claramente.

## FRAGMENTARIO

\* \* \*

Lo que algunas veces molesta de T. S. Eliot, es que éste casi siempre intercale citas de poetas del pasado en sus versos, mientras prescinde por completo de las citas de los poetas venideros.

\* \* \*

Hay poemas que se nos ofrecen como una partida de ajedrez interrumpida, en la cual el autor previamente ha tomado el cuidado de meditar para dejarnos su última jugada sellada. No los leemos por disfrute de goce alguno —también esto se ha vuelto anticuado— sino para preguntarnos por dónde nos va a salir el mate.

\* \* \*

El poeta trata de leer a Dios en su lengua original, convencido desde su nacimiento de que las ajenas traducciones muy poco sirven.

\* \* \*

El tema ineludible, el verdadero asunto poético de hoy es la absurda posibilidad de una devastación atómica, posibilidad cuya amenaza real se nos hace inseparable de toda sensación y de todo pensamiento. El hombre,

EUGENIO MONTEJO

cualquier hombre medianamente despierto, sufre en nuestros días el terror de ese riesgo, y más que nadie el poeta, puesto que él ha reivindicado desde la antigüedad su condición de pararrayos. No es necesario, sin embargo, que haya de referirse en cada línea al posible exterminio que a todos nos acecha. Le bastará con reconocer que en cualquier objeto que constituya el motivo de su atención, el ingrediente catastrófico está implícito en una medida completamente desconocida para los artistas de otras épocas. La noción apocalíptica ha pasado a ser, según esto, un extraño componente de nuestra modernidad.

\* \* \*

La preocupación de Jean Cocteau por volver a invocar la rosa contra las menguadas reproducciones de *las flores del mal* merece atenderse, sobre todo cuando estas flores nos llegan ahora de manos de jardineros menos expertos que los del siglo pasado. Falta saber, sin embargo, cuál es la rosa que nuestro tiempo precisa, porque, a pesar de Gertrude Stein, no todas las rosas son la misma.

\* \* \*

En todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su *necesidad*, vale decir, que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas, incluso, lo que todavía es más



### *FRAGMENTARIO*

complicado, son más válidas que el mismo silencio. ("En arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada", afirmaba Wittgstein). La necesidad constituye, pues, la principal brújula del poeta; ahora bien, nada ayuda tanto como la emoción para esclarecer lo que de verdad es necesario.

\* \* \*

En buena parte de la lírica actual se ha sacrificado el principio musical de otras épocas, sin tomarse el trabajo de sustituirlo por otro equivalente. Se descansa más sobre la idea y se desdeña la música, condenándonos a la producción de un arte intelectual y masculino. Al proceder así, sin duda se ha olvidado que la poesía debe crear una música que nos haga pensar.

\* \* \*

Quizá estemos prestando demasiada atención al virtuosismo lírico, a cierto virtuosismo mental especialmente. Y lo peor, como advierte Cocteau, es que todo virtuosismo conduce fatalmente al lugar común.

EUGENIO MONTEJO

\* \* \*

El poeta tiene en común con la araña el arte de crear forma. Otros animales también obran así, como los pájaros al fabricar sus nidos o las abejas en su panal, pero en el poeta, como en la araña, la forma es segregada sin auxilio ajeno, en total soledad. La simetría con que la araña reproduce cierto orden innato, es la base de subsistencia de su especie, como también en el poeta preestablece el lenguaje una cierta simetría, que constituye una parte ciertamente vital para la pervivencia de todos.

\* \* \*

Al leer un poema, mi primera curiosidad consiste en averiguar la distancia que media entre el yo del hablante y el cuerpo genérico de las palabras. Se trata de una actividad de verificación, que para mi hábito de lector se ha vuelto imprescindible con los años. La distancia que verifico apenas guarda relación con la calidad del texto poético; casi siempre ésta es independiente de aquélla, y a lo sumo constituye un trazo de estilo, un modo de situarse ante el espacio propio del poema. Después obra en mí otra preocupación consecuente, a saber, la de averiguar si esta distancia elegida resulta justificada plenamente en el conjunto de la composición. (Pienso en Villon, el réprobo, hablando por la voz de su madre a Nuestra Señora de París, una distancia artificial, sin duda, pero

### *FRAGMENTARIO*

que gracias a su genio se torna legítima y convincente). El ritmo, el tono, la precisión y todo cuanto contribuye a la exactitud verbal del objeto lírico, se me aparecen como resultantes de esa distancia y, más aún, del cuidado puesto al escogerla como la más conveniente a la hora de ordenar las palabras del poema.

\* \* \*

Ante un buen poema sabemos siempre a dónde nos conduce cada línea. Los momentos de su escritura aparecen plenamente realizados, se siente el dominio del autor y la prontitud para relacionar los elementos de su imaginación. Ello es tan cierto que, aun cuando nos muestre zonas más débiles, menos logradas, acertamos a deslindarlas y hasta nos hace excusarlas, porque siempre resulta suficientemente claro lo que se propone. El poeta poco diestro, en cambio, no logra sino enmarañarse en un ritmo soso, sin conseguir advertirnos a dónde quiere ir, de modo que preferimos abandonar la lectura antes de averiguarlo.

\* \* \*

El sentimiento es fecundo porque sólo él hondamente nos ilumina. El ingenio distrae, agudiza, afina: llega al cerebro, pero no al alma. Nos enriquece con un oro falso porque siempre deja las cuentas pendientes. "El senti-

EUGENIO MONTEJO

miento es todo —decía Goethe—, el hombre es sonido y humo”.

\* \* \*

La recomendación de T. S. Eliot, según la cual es necesario dedicar a la poesía varias horas a la semana durante toda la vida, va dirigida al oficio del poeta, al lado artesanal, técnico, que en todo arte conviene conocer y dominar. Es la zona común que comparten el poeta, el pintor, el músico, con los pacientes artesanos, como tan lúcidamente analizara R. W. Collingwood en su libro *Los principios del arte*. Pero, como él mismo nos aclara, ello solo no es arte, no es la poesía. Se puede dedicar mayor tiempo que el aconsejado por Eliot, sin que el resultado por ello sea necesariamente artístico. Queda, pues, ese otro margen, la zona del *daimon* o del *duende* lorquiano, para el cual no hay fórmulas. Al abordar ese otro lado, el sabio Eliot, “monárquico, clásico y anglicano”, según su conocida proclamación, quizá no haya dejado de pensar en el Salmo 127, de acuerdo con el cual, “todo éxito depende de la divina protección. Vano os será madrugar, acostaros tarde, y que comáis el pan del dolor; es Yavé el que a sus elegidos da el pan en sueños”.

## *FRAGMENTARIO*

\* \* \*

El poema es una oración dicha a un Dios que sólo  
existe mientras dura la oración.



## ÍNDICE

Poesía en un tiempo sin poesía	9
En torno al primer Pellicer	17
Nueva aproximación a Ramos Sucre	29
Cavafy: la gravitación de la memoria	41
Eugène Biel y la aventura del expresionismo	53
Blaga, el rumano	61
El tipógrafo de nuestra utopía	71
La juventud de <i>Poesía-Buenos Aires</i>	85
Raúl Gustavo Aguirre	91
El arte poética de Juan de Mairena	103
En un playón solitario	107
Imagen de Alejandro Rossi	119
El taller blanco	127
Las piedras de Lisboa	135
Recuerdo de José Bianco	143
Hombre como paisaje	151
La luz de "Los espacios cálidos"	159
La poética de Cassiano Ricardo	167
Los emisarios de la escritura oblicua	181
Fervor de Jorge Luis Borges	193
Mario de Sá-Carneiro en dos espejos	199
El escultor Eduardo Gregorio	209
La pipa de Barinas	215
Una vieja travesía	223
Fragmentario	229





*El taller blanco* de Eugenio Montejo se terminó de imprimir en los talleres de ETESA, Calzada San Lorenzo 279, local 45 al 48, Col. Granjas Estrella, Delegación Iztapalapa, C.P. 09880, México, D.F., en el mes de agosto de 1996.

Se tiraron 1000 ejemplares  
más sobrantes para reposición.

*Cuidado editorial:* Valentín Almaraz

## Casa abierta al tiempo



## DE INFORMACIÓN

### **Formato de Papeleta de Vencimiento**

*El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha  
señalada en el sello mas reciente*

Código de barras.. 2893687

FECHA DE DEVOLUCION

[illegible]

- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.

Diseño de portada: HORACIO ROMERO  
Ilustración: BOGOTÁ

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN  
en la colección *Ensayos*

Antonio Rodríguez  
GUERNICA  
*Grito de cólera contra la barbarie*  
*Incitación a la esperanza*



2893687

UAM  
PN1278  
M6.56

2893687  
Montejo, Eugenio  
El taller blanco / Eugeni

Eugenio Montejo se inscribe dentro de esa estirpe de poetas para quienes la reflexión sobre el acto de escribir es parte imprescindible de su labor creadora. El ensayo en su pluma retoma su denotación original. En los textos que componen el libro que el lector tiene en sus manos, Eugenio Montejo ensaya ideas sobre experiencias de lectura, y sobre autores y libros. El autor de *Terredad* tiene presente en todo momento que la materia del escritor son las palabras y que su ensamble sólo adquiere rango artístico si se basa en las leyes de una destreza que tiene su fundamento en la artesanía. Es por ello que el ensayo central de su libro que le da título, "El taller blanco", no sólo se refiere a esa noble labor que ante los ojos del niño engendraba un mundo mágico, por sus ritos y sus frutos: la confección del pan, sino también se relaciona con el proceso que afecta nuestra experiencia frente al acto creador. Las siguientes palabras, que pertenecen al ensayo antes citado, resumen la intención de Eugenio Montejo al escribir cada una de las páginas de su libro: "Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es transferible y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros".